على الجندى .. أمير الليل!

استطيع أن أقول: إن لى الحق أنا أيضا فى أن أضع توقيعى على **شهادة ممدوح عدوان عن على الجندى**.

فربما سبقت ممدوح بأعوام إلى معرفة على الجندى هذه المعرفة الحميمة التى لايتاح لك سواها إذا كان لابد أن تعرفه، أو إذا سمح لك هو بذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقصد أن معرفتنا العميقة - نحن أصدقاء على الجندى - به مفروضة علينا، لأنه إما أن يصد صدا تاما فلا يمكن أحدا من الاتصال به ولو من بعيد، وأما أن يفتح لك كل أبوابه، فيعرفك الساعة كأنه يعرفك منذ دهور.

هكذا عرفته ذات ليلة من ليالى شهر يونية أو يولية سنة ١٩٥٩ فى دمشق ، كانت الوحدة السورية المصرية قائمة، وقد انشأ بعض المثقفين السوريين صحيفة سموها «الجماهير» ودعوا بعض المثقفين المصريين للمشاركة فى تحريرها، وكنت من هؤلاء الذين تلقوا الدعوة، فاستأذنت الأستاذ **أحمد بهاء الدين** رئيس تحرير مجلة «صباح الخير» التى كنت أعمل بها آنذاك، وسافرت إلى دمشق لأكتب لصحيفة «الجماهير» التى كان يرأسها الدكتور **جمال الأتاسى**، وهو طبيب نفسى ومثقف معروف يشتغل بالسياسة والكتابة والترجمة.

كنت قد استأجرت غرفة مفروشة فى شقة سيدة لبنانية تقيم فى دمشق، وقد توزعت ساعات يومى على المكتب من الصباح إلى وقت الغداء الذى كنت أتناوله غالبا فى المطاعم، ثم أمضى لارتاح بعض الوقت

في غرفتي حتى انتهيا للسهرة التي كانت دائما حافلة، خاصة في تلك السنوات التي كانت هي أيضا حافلة، وفي ساعة متأخرة في ليلة من هذه الليالي الصيفية، هبط الملاك في بابل، كما يقول **دورنيمات** اقصد هبط **على الجندي** فوق راسي بحلته العسكرية، فما هي إلا دقائق حتى صرنا صديقين كما لم نزل حتى الآن.

كان ضابط احتياط في الجيش الأول ـ الجيش السوري ـ برتبة ملازم، إذ كان قد تخرج في كلية الآداب بجامعة دمشق ـ لم اسأله حتى الآن في اي قسم؟ ـ غالبا في قسم اللغة العربية، لكنه طُلب لأداء الخدمة العسكرية المؤجلة، فاضطر إلى ان يلبي اضطرارا، ولو استطاع لولى فرارا، لأنه أصبح مرتبطا بالمدينة وحياتها ومقاهيها ولياليها ارتباطا لا يمكنه مقاومته، ولهذا كان ينتهز أية فرصة تسنح للتسلل من المعسكر واللحاق بأصدقائه في مظانهم التي كان يستطيع أن يصل إليها مغمض العينين. وهكذا كان لقاؤنا الأول الذي استنفد وقت السهره في المحلات العامة دون أن يرتوي، فدعوت الملاك الهابط لمواصلة السهرة في غرفتي المتواضعة وكأنه كان يرى الدعوة بديهية، لأننا كنا اقتربنا من الفجر، فلم يكن هناك طريق آخر. وفي الصباح، او قل في الضحى حيث نهضت من سريري لم أجد الملاك ! من يومها أصبح **على الجندي** شرطًا من شروط حياتي، علامة من علامات الزمان والمكان.

لا استطيع أن ازور المدينة التي يقيم فيها دون ان أراه سواء كان في دمشق او السلمية او اللاذقية.

إن حياتنا موزعة في الوجوه التي عرفناها والأماكن التي الفناها، هذه الوجوه والأماكن، إما أن تكون ارحاما او مقابر، إما أن تضيع ما أخذته منّا وإما أن تحفظه ولهذا نعود إليها بين الحين والحين لنتذكر انفسنا، ونستعيد ما سقط من هيكلنا هنا وهناك.

أجمل ما رايته في دمشق، وحلب ، وطرطوس، واللاذقية، وأغنى ما عشته في هذه المدن كان بفضل **على الجندي** وبرفقته، ولقد التقينا كثيرا في مدن أخرى: في القاهرة، وبيروت، وبغداد، وعمان، وباريس، فكأننا كنا نكمل لقاءاتنا في دمشق، وكأن الزمن الذي التقينا فيه أول مرة هو هو الزمن الذي نواصله حتى الآن.

إن له قدرة على تمييز الجوهر من العرض . إذا كان في الوقت بقية تكتمل فيها النشوة التي لم تكن بالنسبة لنا حسية أبدا، فلا شئ يستحق أن يحرص عليه، لا المال، ولا الغد ، ولا أي اعتبار آخر، وما أكثر ما تخلى عن آخر ليرة في جيبه، وربما رهن خاتم زواجه لقاء دين تافه، يجد أن المتعه التي ينالها به جديرة بأن يرهن فيها خاتمه!

وأنت لا تحس أنه قد فكر أو تردد لحظة أو اتخذ سمت الذي يقدم تضحية أو يفعل ما لا يقدر على فعله الآخرون.

موهبة على الجندى فى محبة الحياة موهبة فريدة، وطاقته فى ممارستها لايدانيه فيها رجل آخر على كثرة ما عرفنا من أصدقاء يحبون الحياة، ويقبلون عليها، ويعيشونها بنهم وأناقة .

ولاشك أن حياة على الجندى قد أخذت من شعره، فقد كان دائما خادم سيدين، لكن ولاءه للسيدة الحياة كان أعظم من ولائه للسيد الشعر!

إنه يذكرنى **بكامل الشناوى**، ولكن هناك فرقا بينهما هو أن **كامل الشناوى** كان يكتب للصحف، فيحقق نفسه بكتابة تشبه الشعر، اما **على الجندى** فلم يكتب إلا القصيدة، ولهذا كتب كثيرا جدا من القصائد التي اكتمل بعضها، وظل اكثرها اشبه بالسمفونية الناقصة، لأنه يكتب شعره على عجل فى الوقت الذى يستريح فيه بين سهرة وسهرة أو ميعاد وميعاد.

على الجندى يشبه **طرفه بن العبد** الذى لم يترك لنا إلا قصيدة واحدة، وربما كانت أروع ما تركه لنا الشعراء الجاهليون، أنه من هذه السلالة، سلالة الفتاك والمجان الذين يكتبون الروائع الناقصة لأنهم نظموها وهم يمارسون الحب، أو وهم يرقصون تحت ظلال السيوف:

كمْ تمنيتُ على الريح لو انَّ الثلج لا يجتاح صحرائى
لو انَّ الرملَ لا ينقر شباكى
لو انىّ أتولىّ إمرة الليل فأخلو للسكينه
وتماديتُ بأحلامى،
فأبدعتُ الأعاجيب
سحرت الجنّ رقّصت الأفاعى فى قرار الصمت،
فى أفقر أحياء المدينة
وتواريت خلال الوهْج،
ألويت عنان الموْج
فى أبحر شعر الموت،
حطّمت السفينه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد موريس ابراهيم

الأميرة ديانا

الموت الرومانسى وعودة للحديث عن الحب

عرفت ديانا أميرة ويلز كيف تموت، وهى فى الحقيقة كانت أيضا قد عرفت كيف تعيش، كان اختيارها للطريقة التى ماتت بها ليس اقل عبقرية من الطريقة التى اختارت بها أن تعيش بمعنى أن الموت الملغز كان نتيجة متوقعة لحياتها الملغزة.

ديانا.. الحقيقة والخيال

كانت ديانا واقعا كما انها كانت خيالا. كان واقع حياتها اقرب إلى الخيال كما انها شكلت خيالا حقيقيا فى نفوس هذا الجيل، رجاله ونسائه. وليس الجمع بين الواقع والخيال هو من قبيل استجداء المقابلة البلاغية، ولكن هذا هو ما أسعفنى للتعبير الحقيقى عما بهذه الشخصية من تركيب. كانت ديانا شخصية واقعية معروف تاريخ حياتها منذ لحظة الميلاد حتى صدمة الوفاة بكل تفاصيله. وربما لا أكون مبالغا إذا قلت أنه لا توجد شخصية شهيرة فى العصر الحديث قد سلطت عليها الأضواء واقتحمت خصوصياتها بنفس القدر الذى تم به تناول حياة ديانا سبنسر. ولا يعوزنى على هذا دليل فغنى عن التذكير مدى المرارة التى تحدثت هى بها عن اقتحام وسائل الإعلام لحياتها الشخصية.

تبدا السيرة الذاتية الواقعية لديانا بتاريخ ميلادها. ولدت فى اول يوليو ١٩٦١. عاشت طفولة غير سعيدة فى كنف ابوين غير متفاهمين، تم الانفصال بينهما وهى فى السادسة من عمرها. وحين تركتها أختاها إلى المدرسة الداخلية تضاعف إحساسها بالوحدة، هذا الإحساس الذى ظل ملازما لها طوال سنى حياتها مما أضفى على شخصيتها ميلا للانطواء والخجل الذى كانت تحاول أن تداريه بما تشيعه حولها من بساطة ومرح، تعلمت وعملت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مربية وطاهية ومدرسة، ثم حدث أنها تعرفت بالأمير تشارلز. كانت خطبتها له فى ٢٤ فبراير ١٩٨١ وكان زواجها منه فى عيد ميلادها العشرين فى أول يوليو ١٩٨١. أدركت ديانا فى شهور زواجها الأولى أنها أصبحت حبيسة التقاليد والأعراف الملكية العريقة مما عرضها غير مرة للاحتكاك بالملكة اليزابيث، ومعروف ايضا أنها صدمت بزوج بارد العواطف لم يرق إلى مستوى حلمها.. فعانت فى السنوات الأولى للزواج وخاصة بعد أن أنجبت ابنها البكر الأمير وليم، من مرض نفسى يعرف بـ «بوليميا نرفوزا Bulimia Ner-vosa» وهى حالة تنتج اساسا عن انشغال مبالغ فيه بشكل الجسم والخوف من السمنة والبدانة. مما يؤدى إلى نوبات من الإفراط فى تناول الطعام ثم تعمد القيء والاستفراغ للتخلص مما وصل إلى المعدة من طعام. قاست ديانا مزاجا سوداويا دفعها للتفكير فى الانتحار مرارا، ذكر بعض المعلقين أنها حاولت الانتحار فعلا ثلاث مرات.

وتتوالى الخلافات بينها وبين زوجها الأمير تشارلز حتى ينخرط كل منهما على حدة فى علاقات عاطفية شخصية وينتهى زواجها منه بإنجاب ولدين ثم بالانفصال مع احتفاظها بلقب أميرة ويلز وحرمانها او تخلصها من لقب صاحبة السمو الملكى.

وأخذت ديانا تصوغ المرحلة التالية من حياتها بذلك القدر من التلقائية الذى كانت قد أجبرت على أن تتركه على أعتاب قصر باكنجهام. فى المجال العام بذلت جهدا كبيرا فى الأعمال الخيرية الإنسانية من رعاية للمعوقين ومرضى الإيدز والسرطان وأسرى الشيخوخة والحرب، وأطفال الجوع والرصاص فى البوسنة وافريقيا والهند. أما حياتها الخاصة فقد كانت شديدة التوق لأن تعيد إليها العواطف الدافئة التى كانت قد وئدت فى بيداء زواجها الفاشل. تعددت علاقاتها وانتهت بصداقة شديدة الحميمية بالغة العمق مع الثرى المصرى دودى الفايد، أهداها أو كان على وشك أن يهديها خاتم الخطبة الذى عثر عليه ضمن حطام السيارة التى احتوت اللحيظات الأخيرة من حياتهما معا، وكان ذلك الحادث المروع فى الدقائق الأولى من يوم الأحد أول سبتمبر ١٩٩٧.. وتمتد حاشية السيرة الذاتية إلى ما بعد حادثة موتها.. نقل جسدها إلى لندن.. ترتيبات بروتوكولية فيما يختص بالجنازة.. هل تكون شعبية أم رسمية.. تخرج من قصر باكنجهام أم من قصر كنجرتون.. هل يصح أن ينكس العلم أم لا ينكس عن القصر الملكى باعتبار أن المتوفاة أصبحت منقطعة الصلة بالعائلة المالكة إلا من كونها أم المليك المنتظر. وكانت المتابعة الإعلامية عبر شبكات الأقمار الصناعية، بحيث تابعت ملايين وملايين من كافة الشعوب وقائع هذه الجنازة التى قيل عنها أن بريطانيا لم تشهد مثلها من قبل. ودفنت ديانا فى ضيعتها تحت شجرة كانت قد غرستها وبالقرب من بحيرة كانت تقضى على شاطئها سويعات سعيدة من طفولتها. هذه هى حكاية ديانا الواقعية التى ولدت وتربت وتعلمت وعملت وغازلت وتزوجت وفشلت وصورت بملابسها الداخلية وعشقت وماتت وشيعت جنازتها فى بحر من الحزن كبير. وارسلت بطاقات المواساة والتعازى لحبيبها المتوفى تقول له.. شكرا لك لأنك اسعدت اميرتنا فى ايامها الأخيرة. وتدور من حول حادثة موتها علامات استفهام مضطردة تثيرها شبهات المؤامرة والتدبير الجنائى.

ARCHIVE

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأميرة ديانا

ونعود للتساؤل .. هل هذا الجانب المعلوم للكافة والواقعي والموثق هو كل «ديانا»، إنه ليس كل الحكاية بل هو جانب واحد منها لاننا وبنفس القدر من الثقة يمكننا أن نرصد تصاعدا موازيا لشخصية ديانا. هناك سيرة ذاتية اخرى لديانا لا تقل صدقا عن تلك الاولى ولكنها تختلف في طبيعتها وتختلف في فحواها.. لماذا كانت جنازة ديانا اسطورية كما كان حفل زفافها أسطوريا؟ لماذا لم يتردد المعلقون وهم يصارعون أمواج الحزن البشرى في وصفها بأنها كانت «أميرة على قلوب الشعب»؟. لقد كانت جنازتها أسطورية هائلة وحارة لأنها كانت جنازة شخصية بكى فيها كل واحد من المشاركين على ديانا الخاصة به.. ديانا التي كانت تعيش داخله يؤازرها في كبواتها ويتعاطف معها ويزهو بها ويتكل بما يكللها من مجد وينتعش بما يحيطها من شهرة. إن جانب الخيال في حكاية ديانا كان ديانا أخرى لها سيرتها الذاتية الخاصة بكل امرأة وبكل رجل ممن بكوها ونعوها. تحسرت كل امرأة على (دياناها) وكأن كل واحدة كانت وهي تنتحب تخاطب نفسها.. نعم هذه هي (ديانای)، من خارج السور الملكي مثلها مثلي، زانت تاج العرس حين توجها لتقترن بولي العهد. ولكن ولي العهد هذا جامد المشاعر متعجرف تقليدي.. ليتني أسترد حريتي التي فقدتها بهذا الزواج القيد البغيض وأخرج مرة أخرى حرة كي افعل من الخير مالم اكن استطيع فعله وانا مطوقة بالألقاب الملكية.. أحب أن أزور العالم، أستقبل المشاهير، يحتفي بي الرؤساء.. في البيت الأبيض أراقص جون ترافولتا، وفي الهند أشارك الأم تريزا وفي جنوب أفريقيا أتباحث مع نيلسون مانديلا. وفي حياتي الخاصة لا أنهار بسبب زواج فاشل، مضى العهد الذي تستظل فيه المرأة بظل رجل حتى وإن كان ملكا. انا قادرة على أن أعيش الحب مرة ومرات.. أجد فتى الأحلام الذي أتى إلي من الشرق محملا بعبق النيل، أتى على ظهر مركبة حربية من مراكب رمسيس الثاني.. ليس مهما أن يكون مسلما مغايرا لديني، لقد سئمت التمييز بين البشر بسبب الدين، إنه موحد من مصر على طريقة اخناتون أو موحد عربي يدين بالإسلام.. سوف أقترن به وسوف أموت في أحضانه بعد أن يهديني خاتم الزواج وتدس العجوز الشريرة سم الموت الزعاف في نخب الفرح والبهجة.... هذه هي السيرة الذاتية لديانا الخاصة التي يكتها كل سيدة في بريطانيا وفي العالم كله.

وهناك سيرة ذاتية اخرى لديانا التي بكاها كل رجل. ديانا أخرى عاشت حقيقة في دخيلة نفسه وتعامل معها بمنتهى الواقعية وكان لسان حاله يقول.. أعترف انا رجل العصر أنني قد سئمت هؤلاء النسوة اللاتي يزاحمنني بالمناكب في دقائق مكاني وزماني، بدءا من الوسادة حتى دورة المياه، مائدة الطعام، وسيلة المواصلات، موقعي في العمل. دخلي، طموحي العلمي، عملي السياسي أو بالاقتصاد أو بالأدب والفروسية وكرة القدم.. كرهت أنا رجل العصر المرأة الضابط والقاضي والحكم والقسيس ورجل الدولة، الوزيرة أو رئيسة الوزراء. ما كان من رجل العصر إلا أنه هرب منهن كلهن لاذ بالفرار واحتمى بديانا الخاصة به، هذه الرائعة الرقيقة ذات الأيادي البيضاء التي لم تبع نفسها لقاء لقب ملكي، ولم يسل لعابها أمام ميراث منتظر من زواج بائس. فضلت مدرب الفروسية على ولي العهد، أصبحت مواطنا عاديا وأجنبيا، لا يضخ قلبه ذلك الدم الأزرق. تلك

الأقحوانة، نسمة الخريف التى كفكفت ادمع أمثالى من مرضى السرطان والإيدز وضحايا الحرب.. الا تستحق الحب كله والوفاء حتى الموت. إنها ديانا الخيال الحقيقى المتأرجح بين الوعى واللاوعى الذى عاشه رجل العصر وأحبه حتى العشق، فبكاه بمرارة بكاء من فقد بفقده كل شيء.

وكانت ديانا الجسد المسجى فوق عربة المدفع تودع أولئك وهؤلاء، وتجفف مدامعهم وتقول لهن وتقول لهم وهى فى رحلة المواساة الأخيرة.. لا تبكوا على بل ابكوا على انفسكن وعلى انفسكم.

حكاية الرومانسية..

وكانت البداية فى إيران

الحلم هو التعبير الحقيقى عما يخبئه الشخص الواحد فى دخيلة عقله الباطن. اما الأسطورة فهى التعبير الحقيقى عما تخبئه الشعوب فى باطن تاريخها الجمعى اللاواعى.. لهذا فإن الحلم والأسطورة كليهما واقع متجاوز للمنطق فى ظاهره ولكنه يحتوى كل الحق فى داخله.. تعيدنا اسطورة ديانا إلى كل حكايا واساطير الحب الرومانسى التى بلغت أوج مجدها فى العصور الوسطى.

لقد توافرت فى حكاية ديانا كل المعالم الأساسية للحب الرومانسى، هذا الحب الذى تميز بأنه ينشأ فى العادة بين الملكة او الأميرة وبين مربوبها الفارس الشجاع الذى يدين لها بكل الولاء ويحبها «حب العبادة»، ومن هنا اتت العلاقة بين الرومانسية والدين، وهو كذلك يحبها حتى الموت أو «يحبها موت»، ومن هنا يغلب أن تنتهى حكايا الرومانس بالموت المأساوى الحزين، وتتأكد ايضا العلاقة بين حكاية ديانا وبين أساطير الحب الرومانسى فى مزج عجيب بين الواقع المعاش والأسطورة السابحة فى الخيال.

الرومانسية واحدة من الكلمات الفضفاضة التى استهلكت استعمالا بمناسبة وبغير مناسبة. وهى لفظة يرجع تاريخها إلى العصور الوسطى وإن كان لمدلولها تاريخ طويل يرجع إلى القرن الثالث الميلادى. فى العصور الوسطى كان اصطلاح رومانسى يقصد به الكتابة باللغات المحلية أو العاميات القومية تمييزا عن استعمالات اللغة اللاتينية الأم، التى كانت لغة الدين ولغة المعرفة، وتطور استعمال هذه الكلمة ليعنى ما يمكن أن يصف الخصائص المرتبطة بأدب اللغات المحلية الذى اشتهر بقصص الحب والمغامرات والخيال المتسع. وعلى الرغم من أن الرومانس بهذا المعنى لم تكن له قيمة أدبية كبرى إلا انه كان ذائع الانتشار لعدة أسباب .. أولا: لأنه كان مسليا، ثانيا: لأنه كان يجمع بين صفتى الأرستقراطية والشعبية، فقد كان أرستقراطيا من حيث أن مادته تجرى فى القصور وتجمع بين الملوك والأميرات والفرسان، وكان شعبيا من حيث انه يكتب باللغة الدارجة المفهومة للجميع، وثالثا: لأنه كان يؤدى وظيفة نفسية كبرى تلقى قبولا واحتياجا لدى الجماهير، كان عالم الرومانس عالما سحريا يستحوذ على كيان المتلقى ويعيده إلى حالة طفولية ساذجة يرتاح فيها من عبء التزاماته الضاغطة والملحة، لأنه ببعده فى الزمان.. (.. كان ياما كان...) أو (... يحكى انه حدث ذات يوم...)، وببعده الطبقى الاقتصادى الاجتماعى.. القصور والأمراء.. كان

يمثل قناة جميلة لتسريب الخيال وإحباطات الواقع بعيدا عن قيد هنا والآن.

هذا عن الشكل الرومانسي.. أما مضمون الرومانسية فإنه ذو أصول تمتد إلى سنة ٢٧٦ م .كانت البداية هناك في إيران وبالأحرى في بابل بجنوب العراق حيث ولد «ماني»، الذي سماه أتباعه فيما بعد أو أطلق هو على نفسه لقب «رسول النور» أو «المنير الأعظم». كانت فلسفته التي سميت «المانوية» تقوم على افتراض أساس وهو أن العالم ينقسم إلى مملكتين رمزيتين متوازيتين، المملكة الأولى وهي مملكة الخير وهي المنيرة ويحكمها الله، والمملكة الثانية هي مملكة الشر وهي المظلمة ويحكمها الشيطان، وقد حدث أنه في غفلة من الزمان غزا الظلام عالم النور واختلطا ببعضهما البعض ودار بينهما سجال محتدم أسفر في صورة من صوره، عن ذلك الصراع العنيف الذي يحياه الجنس البشري حيث يدرك الإنسان ذلك المخلوق المسكين أن روحه تنتمي إلى عالم النور وجسده ينتمي إلى عالم الظلام. ولهذا تسعى الروح باستمرار للتخلص من ذلك السجن الجسدي الشرير المظلم عن طريق الولوج إلى مملكة النور بالموت .

انتشرت دعوة ماني شرقا حتى الصين والهند عبر تركستان، وانتشرت غربا عبر شمال أفريقيا إلى جنوب أوروبا في القرن السابع الميلادي. ولكنها مالبثت أن تعرضت للاضطهاد الشديد شرقا على يد العباسيين وغربا على يد الامبراطورية الرومانية والكنيسة الكاثوليكية. شأن المانوية شأن كثير من الحركات الدينية والفكرية التي تمر بطور من أطوار الكمون تكيفا مع ماتتعرض له من عنف وضغط حتى تعود للظهور في صورة أخرى أو تحت مسمى آخر وفي عصر لاحق. وقد حدث هذا تماما حيث بدأت بعض التعاليم المشابهة تظهر في أوروبا وعلى وجه التخصيص في جنوب فرنسا وبلغاريا في ق ١٠ ـ ١٢ م حين بزغت بوادر الغنوسية والتطهرية. كانت الغنوسية Gnosticism مذهبا مسيحيا يذهب إلى أن المادة شر و إلى أن الخلاص لا يأتي إلا عن طريق المعرفة الروحية التي تخلص النفس مما يقبحها من جهل وكثافة مادية. أما التطهرية Ca-tharism فقد كانت هي الأخرى مذهبا مسيحيا يدعو للتطهر والنقاء عن طريق الزهد والتقشف والخبرة الشخصية الروحية المباشرة مع الله، تجنب الكاثاراس كل من الزواج والجنس وأصبح الإله في حياة كل منهم هو طاقة شخصية كامنة في الذات، يأتي الخلاص عن طريق تحريرها بالموت حتى تصل إلى منبعها الأصلي في عالم النقاء والنور، وهذا ما يطرح فكرة تأثر التطهرية بظلال المانوية، أعلن البابا أن التطهرية بدعة وحاربها وحرم اتباعها، وفي طور آخر من أطوار الكمون عاشت فكرة العلاقة الشخصية الحميمة بين الإنسان المظلم والإله المنير المحبوب، ازيحت التطهرية عن ساحة النسيج الثقافي حتى ظهرت مرة أخرى في صورة جيوب متفرقة في أوروبا، فيما أطلق عليه فيما بعد الحب العفيف أو حب القصور Courthy Love وقد تجلى هذا في صورة الأهازيج والأغاني والروايات وقصائد التروبادور Troubadours التي ذاعت في إيطاليا وجنوب فرنسا.

وهنا نأتي إلى الحلقة الأخيرة من حلقات هذه السلسلة التطورية التصاعدية المرحلية. هذه الحلقة الأخيرة تتمثل فيما نسميه بالحب الرومانسي. كما يظهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من السياق السابق. فإن الرومانسية تصبغ الحب بصبغة إلهية دينية وتجعل منه علاقة مقدسة بين الإنسان (البشر، المادى، المظلم) وبين المحبوب (الإله، الروحى، المنير) هذه العلاقة الشخصية الذاتية يوجد فيها الإله فى موقع ما من التكوين النفسى للإنسان رجلا كان أو امراة.. لكل رجل معبودته، الروح الأنثوية أنيما Anima حسب لغة يونج Jung، ولكل امراة معبودها انيماس Animas المثل لقيم الذكورة بنفس اللغة ايضا. ما يحدث في الحب العبادة أو الحب حتى الموت هو أن المحب يرى في محبوبه صورة من الإله الذى يحبه، يرى الرجل فى انثاه إلهته الرقيقة ربة العواطف الجياشة القادرة على إشاعة الدفء والنور من حولها، وترى الأنثى فى حبيبها إلهها القوى المحارب الجبار الذى يحميها ويكملها. وهذا هو لب الحب الرومانسى، إنه ليس حبا بشريا مع محبوب حقيقى ولكنه حب يصطبغ بصبغة نورانية روحية مع آخر له صفات إلهية مسقطة عليه من قبل المحبوب. فى الحب الرومانسى يتوارى هدف امتلاك الحبيب والاستحواذ عليه.. «الحب من غير امل اسمى معانى الغرام».. خلف قيمة البلوغ إلى الكمال والاكتمال بضم الجانب المفتقد من الكيان الشخصى للمحب عن طريق إسقاطه على المحبوب. يسعى رجل العصر لأن يعيش هذا الحب الملتهب والمشبوب بالمخاطر والمفاجآت والمشاعر المخملية، ولكنه فى الوقت نفسه يطمع فيمن تعد له الطعام وترتق ملابسه وتغسلها وتربى الأطفال وتشاركه مسئولية الحياة وتبعاتها المادية. وامراة العصر هى الأخرى تسعى للاكتمال عن طريق علاقة مشبوبة مع إله هو مثال الشهامة والعطاء والقوة ولكنها فى الوقت نفسه غارقة حتى اذنيها فى مسألة الندية والمساواة. إنها تقارن بين حقوقها وحقوق الرجل بميزان حساس وترى أن العدل لا يمكن أن يستقيم إلا بمشاركة الرجل مناصبه ودخله ومكانته. وهذا هو الموقف المعضل والمشكل فى المسألة العاطفية او فى المسألة الحياتية لإنسان العصر. إن رجل العصر فى سعيه وراء الحب جريا على القيم الرومانسية غالبا مالا تشبعه علاقة مستقرة توفرها له سيدة متواضعة الطموحات تصرف كل جهودها فى إعداد وترتيب الحياة فى تفاصيلها الدقيقة وكثيرا مانسمع عن حكايا مثل هذه يدفع فيها الرجل دفعا للبحث عن حب مفقود خارج إطار الزواج. ولكننا فى الوقت نفسه نادرا ما نصادف هذه السيدة التي ترضى بهذا الدور الحقيقى والواقعى فمعظمهن يزاحمن الرجل مالا وسلطانا، ولكنهن فى الوقت نفسه يتوقعن منه أن يدافع عنهن ويتكفل بهن. إنها معادلة صعبة، الكل يرفض المناخ سعيا وراء المعبود الغائب، وما هذا المعبود الغائب سوى الإله الذى هو فى الأصل كائن فى الذات نفسها وليس بعيدا عنها. ولكنه غير معترف به وغير مؤهل للإعلان عنه. يصل بنا الحب الرومانسى إلى مأساة تنتهى بالموت. والمأساة الحقيقية هى بلا ريب ذات طابع روحى. فهى مأساة روحية دينية الصبغة. لهذا لا نبالغ إذ نقول أن مأساة ديانا.. مأساة رجل العصر وامراة العصر هى فى الحقيقة إعلان عن.. وتحذير من.. عالم الجذب الروحى.

عودة الروح إلى الحياة

عرفت ديانا كيف تموت لأنها كانت قد سبقت واختارت كيف تعيش. وهذا الموت المأساوى المحاط بالغموض فيما يشابه أو يماثل الأساطير الكبرى فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخ كان ومازال مفجعا كما أسلفت. وكم من الحوادث المؤسفة والمأساوية ما يفجر وعيا كامنا، وكأن حكمة العقل الباطن للبشرية جمعاء تدرك في خضم هذه الأحداث انه قد آن الأوان لكي نعمل الحزن فينا. أن نؤكده الما ومعاناة، ليس تأسفا أو حسرة على ما مضى. نعمل الحزن بمعنى أن ندمجه في وعي البشر كي يعي البشر حقيقة انهم يجب ان يحزنوا، او انه قد آن الأوان لكي يحزنوا حزنا حقيقيا. ولم يحزن البشر؟، يحزن البشر لأن إنسان العصر لم يعد قادرا على الحب، لم يعد إنسان العصر قادرا على أن يقيم علاقة دافئة تبادلية مع الآخر ذكرا كان او انثى. غلبت قيم المنفعة والكسب والفوز والاقتحام والتسلط والشهرة، وأصبحت هذه كلها معايير النجاح ومقاييس الإنجاز في عالم اليوم. وفي الوقت نفسه توارت وتضاءلت قيم الجمال والود والتعاطف والوفاء، وفي أحسن التقديرات أصبحت هذه المجموعة من القيم تشغل ما يشبه الهامش في جدول أعمال إنسان العصر. تمثل القيم العاطفية الجميلة في لغة التحليليين النفسيين ما يطلق عليه مجموعة القيم الأنثوية «الإلهة انيما Anima»، وتمثل قيم الكسب والقوة مجموعة القيم الذكرية «انيماس Animas» واستعارة من تراث مدرسة علم النفس التحليلي نقول إن كل إنسان رجلا كان او امرأة يشمل تكوينه النفسي هاتين المجموعتين من القيم كليهما معا. كما تجرى في دمائه نسبة من الهرمونات الذكرية إلى جانب نسبة من هرمونات الأنوثة. وتأسيساً على هذا فإننا نعتبر أن الرجل الذي يظن أن كماله يتم بالاقتران بالأنثى التي يضفي عليها صفات النعومة الملائكية هو رجل واهم لأنه هو ذاته يمتلك هذه المنظومة من القيم الأنثوية في نفسه.

ولكنه لا يذكيها، لا يخرجها من مكانها، ولا يعترف بها، فيظل في حالة احتياج لأن يجدها في كيان آخر ويغفل أن الرجل الحقيقي، المثال الحقيقي للرجولة يجب أن يمسك في يديه كلا من السيف والقيثارة، كما تحكي الأساطير القديمة، يجب أن يخوض معارك اليوم والعمل بقوة وجسارة في الوقت نفسه الذي يحب فيه امراته واولاده ويحنو عليهم. والأنثى التي تظن أن كمالها يتم بالاقتران بالرجل الذي يزودها بالقوة والحماية، هي أنثى عمياء، لأنها لا تعلم أنها تحوي في دخيلة نفسها ما يكفيها من قوة وكرامة. ولكنها تتركهما جانباً كي تستهلك وتستعمل وتستنفذ الرجل في حياتها حتى آخر قطرة من كيانه مادياً ومعنوياً. امرأة العصر لا تقيم مع رجلها علاقة ندية متساوية تحقق لها الكرامة الحقيقية.. كلتا المحاولتين من جانب المرأة والرجل، سعي لاهث وراء سراب، فيهات أن يتم بلوغه.

لقد أسرف المجتمع العربي في العقدين الأخيرين في صنع مجموعة من الحواجز بين الجنسين، حتى أسفر هذا الوضع عن حالة من الجهل المشترك الذي أدى إلى مناخ من عدم الدراية والسذاجة والخوف من الآخر. وبهذا كان لابد من أن يأخذ الخيال مكان الواقع. وفي ظل الخيال أصبح الجنس الآخر رجلا كان أو امرأة هو المجهول المرغوب المرهوب المعبود.

يحيط الرجل القيم الأنثوية ببهاء روحي (حب العبادة)، وتكلل الأنثى القيم الذكرية بالوقار والهيبة (سي السيد) وكلتا المحاولتين ليستا إلا دليلا على الخواء الروحي ووهن العلاقة الحقيقية مع الذات. إن (حب العبادة).. لـ (ست الحسن) و (سي السيد) هما

شاهدان على عصر الجدب الروحى. لو افرغ الإنسان طاقاته الروحية فى مجالها الصحيح، ولو تلاشت حجب الجهل، لاختفت (ست الحسن) من حياته ولانشغل عنها بفوزية وفاطمة وهناء، وسوف يختفى (سى السيد) ويحل محله عامر وانس وحسنى .

إن التكوين النفسى للإنسان مفطور على وظيفة دينية اساسية لا يستقر كيانه ولا يتوازن دون أن يشبعها ويعملها فى حياته ظاهرها وباطنها، وافتقار إنسان اليوم للحياة الروحية دفعه نحو ذلك الجانب الرومانسى من الحياة حتى يجعل الرجل من حبيبته معبودة وتحب الأنثى رجلها كإله، والنتيجة ان كلا من الرجل والمراة يصدم بالواقع.. لا يمكن أن تكون الحبيبة معبودة ولا الحبيب إلها.. وهكذا يفشل إنسان اليوم فشلا مزدوجا فلا هو استطاع ان يحب ولا استطاع أن يتعبد.

كان سواد قيم الكسب وشهوة النجاح والنفوذ، كفيلا بأن يصبح الإنسان دمية، وبأن يصبح المجتمع جثوا روحيا. إن الفقر الروحى، السبب والظاهرة، يتمثل فى الاهتمام بالكم دون الكيف، وفى سواد قيم السوق على قيم الجمال، فى التركيز على الإنتاج وإهمال الإبداع. مجتمع الفقر الروحى يجعل من الإنسان الفرد ركنا وسط الجموع يتحدد تقديره لذاته بمدى قدرته على الإنجاز الذى تفرضه مسيرة القطيع وليس بعيدا على مجتمع الفقر الروحى بل لعلنى أقول إنه من سمات ذلك المجتمع أن تسود الخزعبلات والخرافات ويكثر الانشغال بعالم الجن والشياطين والسحر ويكثر الحديث عن المتداوى بالرقى والتعاويذ وعن ظاهرات روحية او معجزات هنا وهناك تجرى على أيدى من يدعون القداسة او الولاية لله. وكثيرا ما يخفق إنسان العصر فى سعيه للإفلات من أسر الفقر الروحى إذا لجأ إلى تناول القيم الدينية بلغة السوق وانغمس فى مظهر الدين دون جوهره. لم يشهد التاريخ حقبة اخرى كثرت فيها الكتب والندوات بل والمؤسسات الدينية العالمية للدعوة والتبشير بالكم نفسه الذى نرصده فى عصرنا الحالى ولكن الواقع يؤكد ايضا أن نفوس البشر اليوم لازالت ظمأى امام بحار الروح. دعونا من أى شكل دينى يدعى انه يمكن أن يكون الحل لأن القيمة الحقيقية للتيار الدينى هى أن يكون مشبعا ومرويا بمدى ما يضيفه من حرارة إلى الروح، بمدى ما يذكى فيها من قدرة على التأمل والصفاء والتعالى على الصغار، وإيثار الغير والعدل وتأكيد الذات فى علاقتها الخاصة بالله سبحانه وتعالى، دون الحاجة إلى كاهن وسيط او إلى أمير يؤتمر بأمره .. احترام المواعيد، الانتماء للوطن، إتقان العمل حتى يصبح العمل عبادة، وتصبح النظافة عبادة، والجمال عبادة، وأداء الفرائض الدينية عبادة، وصلاة القداس ورحلة الدير.. كلها تصبح عبادات حقيقية وليست عادات الية تؤدى بطريقة مجتمع السوق. إن مجتمعا بهذه السمات يمكن أن يكون هو المنبع والمصب الذى ترتشف منه وتضيف إليه النفس البشرية فى إشباعها لحاجاتها الروحية والدينية والفطرية. وبهذا نستطيع أن نخلع عن الحب عباءة العبادة، فى رؤية مفاجئة يستطيع الناس أن يروا أن الحب بينهم يمكن أن يكون حبا واقعيا قائما بين كيانات مستقلة تدرك كمالها فى ذواتها دون الحاجة لاستجدائه أو إضفائه قسرا على الآخر الذى هو بالطبيعة عاجز عن تحقيق أى كمال مزعوم.

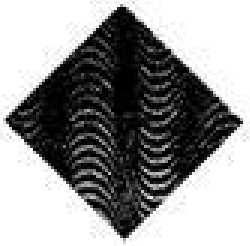
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليت المرأة العصرية تدرك أنها لن تجنى شيئا بمزاحمة الرجل فى العمل والكسب او بتمثل قدراته على السيطرة والقيادة، دون أن يعنى هذا أن تركن للخنوع والكسل وتقبع فى بيتها بعيدا عن العمل والتعلم. وليت الرجل العصرى يدرك انه لن يشبع عاطفته بالسعى اللاهث وراء العلاقات الرومانسية، دون أن يعنى هذا أن يصير الرجل خشنا فظا غليظا. إن إحساس المرأة بالقوة داخلها يكفيها مغبة استعارة مظاهرها من الخارج وإدراك الرجل لما تزخر به نفسه من عاطفة يجنبه خطر الوقوع شهيدا او فداء للمحبوب . يمكن أن تصاغ العلاقة الناضجة بين الرجل والمرأة ويعود التوازن المفقود فى الحياة عندما يعود الوعى بأهمية الروح حتى يتم التخلص من الأوهام التى يسقطها كل طرف على الطرف الآخر.

مأساة الحب الرومانسى والتى فجرتها فى وعينا مرة أخرى حادثة موت ديانا هى أن إنسان العصر الذى يجرى وراء الإنتاج قد أغفل قيمة الروح وراح يبكى بكاء مرا ويتحسر حتى الثمالة لأنه فى خضم غياب هذا الحلم الحقيقة أدرك الواقع القحل الذى يعايشه. بكى إنسان العصر ديانا وبكى نفسه ونفى نفسه ونفاها .

حادثة الموت حتى وإن كانت مدبرة إلا أنها كانت حتمية. وكانت حتميتها هى التى انقذت تدبيرها من احتمالية الفشل. كانت حادثة الموت مدبرة فى السيرة الذاتية الواقعية لديانا. ولكنها كانت حتمية فى السيرة الذاتية الرومانسية. بالموت تمت طقوس الحب الرومانسى. ومع الموت نأمل بل نوقن أن الحياة ستستمر وعلى مستوى افضل ولكن هذا المستوى الأفضل لن يتحقق إلا بعودة الوعى بالروح وبعودة الروح إلى الحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الخريف العريق

المساء على شرفة القاهرة

وشعاع بعيد، يحدثنى من بعيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن الموت فى الهاجرة

وقد صار هذا المساء بعيدا

وكنت وحيدا

أداوم فى الذاكرة

أنا ساكن الوطن ـ الخاطرة

أنا خائن الوطن ـ الذاكرة

وكنت معى عند ذاك المساء

وكنا وحيدين فى الشرفة الساهرة

نحملق فى الأنجم الناثرات رذاذ التشهى

ونرقب صفحة نهر الخلود بأفئدة شاعره

والمساء الذى كان قربى يحدثنا بالشقاء الفريد

ويدلف نحو خباء الحنوّ،

فتمنعه غيمة ماطره

تشرد فى ظلمة القاهرة

وكان الخريف العريق يحدثنا فى كآبه

عن النيل، والموت،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موت يفيض على الضفتين مهابه

و.. أوغلت بعد قليل وحيدا

أجوب شوارعها المسترابه

أحاول أن أستعيد الوجوه، الملامح، برق العيون

فأرسمها تحت ضوء البكاء

على لوحة الذاكرة

ولكنها انسربت فى الأزقّة،

لم يبق لى غير أخيلة تتخاطف حولى

وليس لها غير وجه وحيد،

وتمتمة واحده

و. . عدت إلى الشرفة الهامده

أنقّب فى كل زاوية عن شميم تخلف عنك وعنّىَ

أو نبرة زاهدة

تَقَرَّيتُ بالشفتين الجدار

فأحسست رعشة خوف،

وزقوة أنملة واحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفراغ، الفراغ، الفراغ

شميم الفراغ، ووجه الفراغ

وأعينهُ الزائده

وقفت.

وحدقت فى الظلمات البعيدة،

ناديت

غافلتُ صوتى فى داخلى

وتوارى الشعاع الذى لاح لى مثلما

فى الليالى القديمةِ،

حلت علىّ برودة ريح الشتاء الخريفىّ

والفكر الحاقده

وقفت وبى نخوة اليائسين أمام النهاية

حدّقت فى الهوة الفاغرة

فأجفلت، خفت، وامتد بى الخوف

وقعت على ظلّى المتمدد قربى

أنهنه فى ذلة امرأة عاهره

وحاولت أن أستطيل بعيدا

على الطرق المرة السافره

لأغمر كل الظلال الأليفة

فى العطفات السخية

والحفر الساخره

لألمح لو سحنة من وجوه الرفاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكننى انطفأت جذوتى تحت وابل حزنى

تهافت كالمزنة البائره

فما أنا إلا الرجال جميعا

يموتون فى شرفة القاهره

سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممدوح عدوان

كيف تكتب عاصفة

إنى تمثال طينى . . مصلوب فى الشرفة
وحدى
مسحوب منى روح الإنسان
وسريعًا تنطفئ الشعلة فى ثقبى وجهى
أغدو تمثالاً من حجر صوان.

هذا ما انتهى إليه على الجندى لكنه كتب ذلك وهو فى أوج شبابه.

«أوج»؟ يا للكلمة الرديئة الخائنة. على الجندى لم يكن له أوج. حياته كلها كانت أوجًا. بل هو، نفسه، كله، كان عاصفة.

ينتهى فيلم «كازانوفا» لفلليني بمشهد يقوم فيه البطل «كازانوفا» المعشاق والفحل الجنسي بمراقصة تمثال امرأة، ثم يقوم بتمثيل مضاجعة هذا التمثال. وبعدها يخرج وتبقى «المرأة» ـ التمثال على السرير فى وضع الجاهزية الجنسية الشمعية. وكأنما المشهد يريد أن يقول إن هذا هو كل ما جناه كازانوفا من غرامياته. فما يتبقى من المرأة ـ التى تقوم العلاقة معها على هذا الأساس الحسي ـ لا يختلف عما يتبقى من العلاقة بتمثال شمعي. لقد تعاملت مع المرأة على أنها تمثال شمعي «يستقبل ولا يرسل». وها هى فى النهاية كما تعاملت معها.

حين رأيت ذلك المشهد تذكرت على الجندى.

فعلى عاش حياته يلاحق أى ظل أنثوى. ولم ينكر ذلك فى شعره. بل كان يعتبر أن شعره يخونه أحيانًا لأنه لا يعبر عن حجم تعلقه بالمرأة وبالحياة. ولم يكن ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعلق بالمرأة حبًا بالمعنى المعروف عن الشعراء. بل هو تعلق بفكرة الأنثى وبالمعنى الحسي فقط.

(قيمة المرأة - في رأيه - مرتبطة بمقدار ما تستطيع أن تكون عاشقة. وحين لا تكون كذلك فإنها تكون باهتة تافهة لاقيمة لها ولا معنى. وقيمة الرجل أي رجل هي في أن يكون مطاردًا للنساء بلا كلل. والذي لا يعلن عشقه وأشواقه الجنسية إما مريض أو معوق أو شاذ. وأعظم لحظة في حياتيهما هي لحظة لقائهما.. الجنسي.)

ما الذي يبقى من هذا بعد سن العجز الجنسي؟

ما الذي يمكن أن يكتبه شاعر كهذا بعد أن يتقدم به العمر؟ لعل هذا ما يصلح للكتابة عنه كمقدمة. ولكن لا نعرف ما الذي سيكتبه على فيما بعد. بين أيدينا الآن ما كتبه. وقد كتب، وهو في عاصفة شبابه، ما يشبه كتابة العجائز وهم يودعون شهواتهم قبل أن يودعوا الحياة.

وليس هناك مجال للحكمة (للندم أو للعبرة أو للتظاهر بالتعقل) في أمر كهذا. ما عشناه هو الصحيح. وما تقنا إليه، حققناه أم لم نحققه، هو ما كان ينقص أعمارنا. وهو الأكثر حكمة. وهذا الجسد البلاستيكي الذي ننتهي إليه شبيه بإيثاكا. فسواء كانت إيثاكا التي يصل إليها أوليس - كما في قصيدة كافافي - مخيبة أم غير مخيبة؛ فإنه لم يكن من الممكن الوصول حتى إلى خيبتها لولا تلك الرحلة الرائعة. أو أن قيمتها ليست فيه هي بذاتها، بل في أنها قد منحتنا تلك الرحلة الرائعة. وليست المرأة إلا القدرة على منحنا هذا التوق إليها وهذا السعي نحوها وتلك البهجة المؤقتة، ذلك الإحساس بالامتلاك أو بالتفوق، أو بالتحقق... ذلك الإحساس بوجود آخر عذب ومشع ومشبع.

وما كان من الممكن أن يكتب على الجندي هذا الشعر، هذا النوع من الشعر، لو لم يعش هذه الحياة.. الرائعة، لو لم يكن تلك العاصفة التي زوبعت في داخله فبعثرته داخل جسده وأودت بما تبقى فيه من وقار ورصانة و.عقل.

ونحن لم نكن نرى من تلك العاصفة سوى الضجيج الذي يصدر عن إنسان طافح بأسماك يتناقص ماؤها. لم يكن أحد يعرف ما الذي يعتمل في تلك النفس إلا من خلال ما هو مألوف عن أحاديث الشهوات والرغبات، وإلا ما يتسرب في أبيات شعرية صار عليه أن يستمر في كتابتها طالما أنه قد تورط بالسماح «لنفسه بالتعبير عن حالها» شعراً.

إنه شاعر مكرس - ولو في دائرة غير واسعة - ولم يعد من الممكن الانسحاب من ذلك وإنه العشاق الباحث عن المرأة والمتعة، ولم يعد يستطيع الانسحاب من ذلك. لقد وقع على الجندي أسير صورته التي رسمها أو أسهم في رسمها عن نفسه.. وأكمل رسمها الذوق الأمي الذي لايتعامل مع شيء من الشعر إلا مع الأسطورة - أو الفضيحة - التي فيه. فلكل شاعر، إذا اهتم به الناس، أسطورته التي تغريهم بالاهتمام. وعليه أن يلتزم بها لكيلا يخيبهم. عليه أن يكون ما يشاءون (حتى لو شاءوا صورة لا يحبونها لأنفسهم، لكنهم يرسمونها للشاعر الرجيم).

أقول ذلك عن علاقته بالشعر لأنني كنت أحس دائمًا أنه كان يتمنى لو أنه يستطيع ألاّ يكتب الشعر لكيلا يتوقف لحظة واحدة عن الحياة. لكنه مضطر إلى الكتابة وإلى الاستمرار في الكتابة للتفريج عن نفسه أولاً. ولكي

تصبح لديه مادة أولية (تصلح أوراق اعتماد) لتقديمها سفيرة عن أحزانه وهواجسه. وتصبح متكأ تعريفياً يبرر له او يساعده على التعامل مع العالم الخارجي - والنساء خاصة - بتلك الطريقة الخاصة التي هي على - جندية. إنه يهرب من غربته إلى رغبته، من غربته التي نسجتها له شهرته الخاصة به إلى رغبته التي تصبح ملاذاً من الذات الغريبة التي صارت ملك الآخرين، والتي هي معهم دائماً اكثر مما هي معه.

ويكتب...

ويعد الكتابة من يهتم لأي شيء؟ الكتابة «الفن الخلق». ويعد الكتابة من بقي «له الخلق» أن يبيّض ويعطي لدور النشر ويتابع النشر والناشر؟ ومن يهتم بإعطاء القصيدة لمن ينشرها في مجلة أو جريدة؟ من يطيق حتى أن يقرأها؟ من يتعب نفسه بحفظها أصلاً؟ ونحمل الدفاتر معنا؟ لماذا؟ هل نحن أصحاب بقاليات نريد تحصيل ديوننا؟

ولهذا فإن على الجندي، قياساً لحجم ما كتب من شعر، هو أقل الشعراء العرب نشراً وانتشاراً وأقلهم تداولاً. وما يعرف عنه من «شاعر» هو الشائعة التي خلقها سلوكه وعلاقاته اكثر مما عرف من خلال نشاطه أو إلقائه للشعر أو نشره. وليس لأنه غير قادر على المتابعة فقط، بل لأنه يرى ذلك في المرتبة الثانوية من الأهمية. الا يكفي أننا كتبنا؟ ما تبقى من الوقت نحن في حاجة إليه للعيش. وليس لأن نتحول موظفين عند قصائدنا. فمعظم الشعراء العرب - في رأيه - يتحولون بعد كتابة الشعر إلى موظفي علاقات عامة يبحثون عن التسويق والمقايضة والمبارزة (وباليتها المبارزة).

ويضيف: الا ترى بعضهم مثل أصحاب البقاليات فعلاً؟ يقضي نهاره وهو يرتب الخضراوات الشعرية بطريقة تلفت نظر العابر. ونحن لسنا أصحاب بقاليات. ولا تناقشه اكثر من ذلك لئلا يختنق.

وهو يتمنى الاعتراف به شاعراً. يتمنى أن يدعى إلى الندوات والمهرجانات والأمسيات ولكنه بعد ذلك يتردد كثيراً في تلبية الدعوة. يريد أن يدعى لكيلا يلبي. وحين يفعل، أمام إغراء صحبتنا على الأغلب، وإغراء مشاهدة البلد المضيف، والالتقاء بمن نعرف فيه أو من سيشارك من الأصحاب، فإن آخر ما يكون في ذهنه انه سيقرأ شعراً. وكم من المرات سألني بعد أن نصل إلى البلد المضيف: هل معك شيء من شعري؟ أما كنت تستطيع أن تجلب معك إحدى مجموعاتي؟ مجموعاتي كلها عندك. فأقول له: «لو كنت زوجتك لاهتممت بجلب مجموعاتك الشعرية وملابسك الداخلية ايضاً.»

ولقد رأيته ذات يوم وهو يكاد ينفجر غيظاً لأن ديوانه الجديد، يومها، يحمل خطأ شنيعاً. فبدلاً من «البحر الأسود المتوسط» جاء العنوان «البحر الأسود والمتوسط». صاح: ما هذا العنوان؟ الا يظن من يراه انه عنوان لكتاب في الجغرافيا؟

معه حق طبعاً.

ولكن حين رأيت مجموعاته الشعرية تتهيأ لإعادة طبعها، في هذه الطبعة، لفت نظري انه قد قدم نسخة من تلك المجموعة للنشر وهي تحمل العنوان الخطأ ذاته دون تصحيح: «البحر الأسود والمتوسط». أي انه قدم المجموعة وقد نسي مشكلته معها أو دون أن ينظر إلى غلافها فصححت العنوان بنفسي.

ARCHIVE
chivebeta.Sakhrit.com

اكاد انسى اننى اكتب لاقدم على الجندى.. ولكن لكى اقدمه يجب ان اكتبه. وليس هذا بالامر السهل. قد يكون الهرب هو ان تكتب عنه لا ان تحاول ان تكتبه. فالورطة فى محاولة كتابة على الجندى هى الورطة فى محاولة كتابة عاصفة. واننى اكتب الآن عن عاصفة ولا اكتبها واكتب عنه لاننى لا اعرف كيف ارسمها.

كان على الجندى عاصفة تستيقظ كل صباح وتعلن عن طلباتها من نساء وخمور وصخب وحين ينوى مواجهة الحياة ذات المتطلبات الاخرى يصيبه الاختناق. (لهذا كان على الجندى - بالنسبة للنساء - عاشقًا رائعًا وزوجًا لا يطاق).

ولعل اختناقه يبدأ من اضطراره إلى حمل اسم مألوف. يحب الناس هذا الاسم لانه مرتبط بقداسة. وعلى يرى هذه القداسة ذاتها عبئًا عليه. إنه مثل «امرئ القيس» لا يمانع من أن يطرد من قصر الملك الأب، من نعمة الاسم المقدس، لكى يستطيع أن يكون نفسه ويعيش حياته كما يشاء. ولانه على ولأن اباه محمد فإن الاسمين يضايقانه لكثرة ما هما مكرران وشائعان بين الناس. الا يذكرنا هذا بضيق ادونيس (على احمد سعيد) من اسمه؟

لقد ضاق على الجندى باسمه منذ فجر شبابه، فحاول أن يحصل على كنية مضادة. اراد ان يسمى ابنه الوحيد «طهب» وحين لم يسمح له بذلك؛ سمى ابنه بالاسم الذى تمناه لنفسه. لو اتيح له ان يسمى نفسه ، والذى يوافق ما اراد لنفسه ان تكون. سماه: «عاصف».

وها هو على الجندى الآن عاصفة مرهقة مستكينة. لايبدو عليه انه كان عاصفة ذات عمر، اوذات شهوة، او ذات قصيدة. ولولا كثرة الشهود عليه - الشهود المنثورين على سفوحه - لاعتقدنا ببراءته. ولما عرفنا انه كان كذلك. ومن يضمن من مشهد الغروب البحرى الساحر ان هذا البحر قد ابتلع تلك السفن كلها وأغرق اولئك الناس كلهم؟ لولا الحطام والخراب والجسد المحطم.. لولا هذه الاشياء لما عرفنا انه كان عاصفة.

ولكننى، مثلكم، بعد الانتهاء من العاصفة اكتشف اننى لا اعرف عنها إلا الشائعة، على الرغم من اننى كنت فى خضمها.

كيف تكتب عاصفة؟ كيف تصفها وانت لم ترها؟ ارايت العاصفة؟ لا. لقد رأيت اغصان الشجر تميل مقهورة. ثم رأيتها تتسكر. وربما سمعت أصوات تحطمها. ورأيت نفايات تتناثر، وعلبًا فارغة تتطاير. رأيت - وسمعت - أبوابًا ونوافذ تصطفق وربما تتحطم. هذا كله فعل العاصفة. ولكنه ليس العاصفة. انت لم تر العاصفة.

وحتى لو غامرت وفتحت بابك وخرجت - إذا استطعت أن تخرج - فإنك لن ترى العاصفة. بل إنك ستعرف فقط أن العاصفة قد قذفت بك وطوحت بك دون أن تعرفها أو تراها.

وهذا ما كانه على الجندى بالنسبة لنفسه ولنا. وهذا ما فعله على الجندى بنا. وهذا ما عرفناه من على الجندى.

لقد دخل حياتنا عاصفة. فقلبها راسًا على عقب. وحين غاب عنا افتقدناه وافتقدنا العاصفة لفظاعة الصمت الذى خلفاه وراءهما.

مع اننا لم نعرف من العاصفة التى كانها إلا ما اضطررنا إليه من سهر لذيذ - ومرفق - معه، ومن جلسات صاخبة من النقاش والشعر والغزل والضحك بصحبته مما كان ينسينا واجباتنا نحو بيوتنا وأولادنا وأنفسنا...

لم يكن صديقنا تمامًا. ولم يكن استاذنا او مرشدنا تماماً. كنا، نحن، جلساءه. ولم يكن يختارنا لمجالسته لانه يحبنا (كان يستخدم تعبير عمه أحمد الجندى: لا اكرهك اكثر من غيرك.) بل كان يريدنا معه لانه يحب الحياة مليئة بالناس. بحاجة إلى من يضحكونه حينًا ويتحولون احيانًا اخرى إلى مستمعين متقنين حين تأتيه نوبات الاسترسال فى شجوه. ولأنه اعتادنا وليس من السهل عليه إجراء تغييرات كبيرة على الرغم من سرعة مله. سيتحمل هذا الملل منا إما بالانسحاب المؤقت او بالشجار معنا. فهو أسهل من التبديل والبحث عن أناس جدد، الأمر الذى يحتاج إلى وقت وجهد. ويمل بسرعة شديدة: سرعة تشعرك انه فى كل لحظة مهدد بالاختناق.

لقد كان يغير ملابسه بأناقة ويغير أصدقاءه حسب نوعية الجلسات التى يريدها. ويغير صديقاته (القرقورات) كلما ضجرن منه. وتنفر منه زوجاته، دون ان يهتم، كلما اصبح العيش معه لا يطاق. ودون، ان يبذل اى جهد للاحتفاظ بأحد. ولكنه ظل اكثر من عشر سنوات يكتب القصائد على تفعيلة واحدة وقافية واحدة. وكأنه لا يرى لديه الهمة (يسميها مروة) لإرساء أبياته الشعرية فى مرافئ أخرى.

إيتعدى ياريح الليل الثلجيه

ذرى فى عين أحبائى العظمية

قطرة دمع من عين أحبائى الضوئيه

إنه يلقى بالسنارة فى البحر لكى يصطاد (سمكة/ فكرة/ قصيدة/ قافية) وما يخرج هو النصيب. وهو يعرف ان الكنز فى البحر اكذوبة وان الناس اخترعوها لحاجتهم إليها. ولكنه يلقى بالسنارة دون ان ينتظر منها شيئًا، ودون ان ينظر حتى إليها ليرى ما خرجت به. كله سواء. ما الفارق بين هذه او تلك؟ بين الفوز والخيبة؟

و... لكنا نحصد مما رويت

(يخاطب المطر) الشوك،

ونحسو الصاب،

نسف الرمل،

ونسعل فوق مناديل اللهفة والحب دمًا

نبكى بدموع (ملحيه)..

المطر يداهمنا

يغرق ساحات بيوت الصمت

(الخوفى)،

وتحفر أغنية الميزاب بأفئدة الأطفال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طريقًا للذعر . . ،

وينقر وكف الكوخ المتراصل أعين

موتانا العظميه

يامطر الأيام المقبلة، الماضية

الصحراويه

. . . ماذا يبقى

إن لم تترك للصحو هنيهات

تجلوها شمس (ذهبيه)؟ . . .

لن يبقى غير التبن يدوم فى تيه

الصحراء (الشرقيه).

هذه القافية تتحول من شكل خارجي إلى إيقاع داخلي، إلى ضابط إيقاع. تنتظر متى يوصلك فى غمسته العميقة إلى «يه» تتنفس فيها. وبالتالى لن يفيدك كثيرًا أن تحاول ربطها بالمعنى. تأتى احيانًا فى صفة لا ضرورة لها بالنسبة للموصوف ولااللاختزال الشعرى. وتأتى احيانًا فى كلمة لا علاقة لها بالسياق. وهذه المشكلة متكررة فى القصائد كلها. ولهذا تحس احيانًا أن القصائد كلها قصيدة واحدة.

وربما كان هذا ما يبدو انه عناده الخاص به. وقد تطمنا بعضًا من هذا منه. إن العناد (قدرتنا على العناد) هو النعمة الكبرى التى اكتشفنا معه - أو جعلنا نكتشف - اننا نتمتع بها.

صحيح انه قد قلل من مقاومتنا للمويقات. لكنه جعلنا نعتز بضعفنا الإنساني. مرة أخرى تخون الكلمات. لم يكن ضعفًا إنسانيًا بل اعترافًا بما نحن عليه فى حقيقتنا. ولم تكن مويقات. بل كانت رغباتنا الحقيقية. ولهذا لم يكن يجد مبررًا لإنكار اى شيء من حقيقة انفسنا لا مبرر لإنكار شهواتنا ومخاوفنا ورغباتنا. ولا مبرر لئلا نسعى علانية لتحقيق هذه الرغبات. هو الذى لم يستنكر عشقًا او حبًا ولم يعترض على سكران ولم ينصح مدمنًا. بل كان ينظر إلى هؤلاء جميعًا بحسد.

كان ما قاله إليوت عن الدراما الشعرية والشخصية فيها إنما قاله ليصف على الجندى. «فبدلاً من ان نكسو الطبيعة بالشعر؛ فإنها (الدراما الشعرية او على الجندى) تزيل سطح الأشياء وتعرض ما هو تحت او فى الداخل... قد تسمح للشخصية بأن تتصرف بشكل متناقض ولكن احترامًا لانسجام داخلى فقط.»

هكذا كان عاصفة.

الناس يعشقون. وذلك الشاعر هو الوحيد الذى يحكى عن العشق . لديه الزمن كله للسعى نحو العشق ولديه الوقت للحكى عن العشق.

الذى يحكى؟ لا. بل الذى يعرف كيف يحكى. يحكى بإتقان. ويحكى باستمتاع. أهو يقيم عالمًا بديلاً من الكلمات؟ عالمًا وهميًا مهددًا بالانهيار فى كل لحظة؟ عالمًا أقيم بنوعية خاصة لكيلا يبقى؟ عالمًا شبيهًا بالعالم الذى يقيمه الأطفال من رمال الشاطئ؟ ألا يعرف الأطفال انهم يبنون عالمًا للانهيار؟ ومع ذلك فإنهم حين يبنون ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العالم، تلك القلعة وذلك القصر. إنما يبذلون جهداً حقيقيًا وصادقًا في إتقانه. بعضهم يبني القصر الذي رآه في مكان ما أو في كتاب ما. وبعضهم يبني القصر الذي لم يكن له وجود إلا في التصور..... (دون سابق نموذج).

أهو يقيم علاقة مع النموذج المخلوق أو المبتكر؟ أهي من نوع العلاقة التي كان يقيمها الساحر أو البدائي مع نموذج خصمه الإنسان الآخر أو الوحش الذي يهدده أو الحيوان الذي سيصطاده؟

الواضح الوحيد هو أن العشق الذي كتب عنه لا يشبه العشق الذي عاشه هو أو عاشه أحد منا.

هل يستغرق في لعبة بناء عالمه من الكلمات الميتة حتى تحرقه الشمس؟ تحرقه التهم بالجنون أو الشذوذ؟ وما هو الجنون في النهاية؟ أليس هو التفكير بطريقة مختلفة؟ التفكير؟ لا. الإنسان لا يعتبر مجنونًا لأنه يفكر بل لأنه يتصرف. والمجنون إذًا ذلك الذي يتصرف حسب تفكيره المختلف. وابتداءً هناك من يفكر بطريقة مختلفة بمجرد أن يخطر له تضييع الوقت في بناء عالم من الكلمات.

. . . الموسيقى عربات

تحمل من كل بلاد الناس إلى الناس
حكايات

تحمل لي موتى الكلمات

مجنون؟

أم بدائي؟

إنه ذلك الذي يعيش هناك، في الجهة الأخرى. ويبدو عليه كأنه يعيش بيننا. هو جزء من الريح والعتمة والإشراق والغسق. جزء من طبيعة يعيشها بينما نحن نراها. هو في العاصفة. هو العاصفة. هو هبات الريح الجنونية. ونحن نتعرض للعاصفة. نحتمي منها. نداريها. وهو يكونها. والكتابة عنه تحد. التحدي هو أن تصف العاصفة.

يقول أفلاطون إن الشعراء لا يكونون بكامل وعيهم حين ينظمون أناشيدهم الجميلة حين يقعون تحت سطوة الموسيقى والوزن يكونون ملهمين وممسوسين. فالشاعر شيء خفيف سجنح ومقدس. وليس فيه أي ابتكار مالم يكن ملهمًا وخارجًا عن صوابه ولا يكون عقله معه. وحين لا يكون في هذه الحالة يكون عاجزًا وغير قادر على البوح بإلهامه (التعبير عنه).

ما هي الحالة التي يكون فيها عند الاتصاق بالشعر؟ حالة التوحد مع الطبيعة؟ أم مع الذات؟ أم الدخول في «الحال» الذي عرفه الصوفيون؟ إنه يكتشف قدراته الخارقة التي تجعله قادرًا على رؤية مالايرى. اسمع ما يقوله وليم وودز عن الإنسان البدائي في كتاب «تاريخ الشيطان»:

«لا يستطيع . . فقط أن يشم، إذا صح التعبير، الأشياء التي حواسنا مثلمة تجاهها. ولا يستطيع فقط، كالغجري، أن يتحدث بتفاهم مع

الخيول، ولا يستطيع فقط أن يتلقى وأن يرسل إشارات نحن عميان عنها؛ بل إن عالمه ـ وهذه نقطة هامة ـ متوازن تمامًا. البيئة وحدة. وهي محاطة بالظلام وبالصمت وباللامحدودية التي لاتعيها. الخير والشر في متناول اليد. وهما متكاملان. وبالنسبة للفرد ليست هناك مصيبة. وليس هناك لماذا؟»

لعلها الرؤية التي لن يصدقها أحد لأنه من الصعب شرحها. كيف تشرح وأنت في حمام بيتك أو بيت أحد أصدقائك إذا نظرت إلى الزجاج المحجر فرأيته بشكل ما. ثم غيرت زاوية النظر أو ضيقت زاوية عينيك فرأيت الزجاج يبتعد ويتجسم. ورأيته أكبر من حجمه. كأنك وضعته تحت مكبر. كيف تشرح ذلك؟ على الأغلب لن تشرحه. ولماذا تتعب نفسك بشرحه؟ ولكن ماذا لو كان ما تراه ليس لوحًا زجاجيًا محجرًا في حمام؟ بل هو عالم وعلاقات وقيم؟ ماذا لو كان هو الحياة؟

هذا ما كان يراه على الجندي. وكان يتصرف حسب ما يراه مستغربًا كيف أن الآخرين ليسوا كلهم هكذا.

ورؤياه السياسية لا تطيق المجاجة والمماحكة بل تفرض عليه الانفجار غضبًا حين يحس أن الآخر لا يرى ما يراه هو. ولابد من الحديث عن السياسة قليلاً لأن وجعه السياسي كان وجعًا يوميًا. وقد تسرب بعض هذا الوجع في ثنايا قصائده التي كانت تتظاهر الأمّ لها إلا الغوص في تجربة الحب. وحتى لو لم تعطه رؤياه السياسية شعرًا «سياسيًا»؛ إلا أنها فرضت عليه سلوكًا صارما لا يقبل النقاش ـ كالعادة ـ في بعض الأمور. وأمام الانسلاخ الأخلاقي المريع الذي كان يملأ الحياة من حوله، والذي ينجم عن تلوث بيئي سياسي، راح يصر على نظافة خاصة غير مألوفة.

لهذا استطيع القول إن على الجندي، ضمن تأثيراته الكثيرة في حياتنا، قد عزز إحساسنا بقيمتنا. قيمتنا كبيرة لأننا نملك أن نرى ما هو غريب عن الناس العاديين. ونملك أن نؤمن به. لا بل وأن نعلنه على الملأ إذا أحببنا. ولهذا نحن نملك، أن نرفض ما يتراكض من أجله الناس ويتكالبون عليه. نملك أن نقول: لا، في عصر الخنوع والمذلة. ونملك ألاّ نطالب الحياة بأكثر من ابتسامة امرأة. خذوا المال والجاه والنفوذ واتركوا لنا كفاف عشقنا.. وسكرنا.

وسأعترف الآن أنني كنت أخاف منه. أعني أنني كنت دائمًا أحسب حسابًا جديًا لرأيه. دائمًا كنت أقول لنفسي: ماذا سيقول على الجندي عن هذا الذي فعلته؟ وحتى عن هذه القصيدة التي كتبتها، بل حتى عن المكان الذي اخترت أن أنشر القصيدة فيه. وكان يرينا دون جهد كبير أن الإنسان يستطيع بتلقائية شديدة أن يكون نظيفًا ومتعففًا ورخو الارتباط بما يعيق. (كأنما هو مرتبط بالمبدأ الصوفي القائل: ما أملكه يملكني.) وكان يشكل، بالنسبة لنا، ورقة عباد الشمس التي تقرر نوعية أحماضنا؛ التي هي سلوكنا وارتباطاتنا: ما يجب أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقبله فى الحياة وما يجب ألاّ نقبله. برضاه، الذى لابد منه، كنا نعرف إن كنا على الطريق الصحيح أم لا. على الطريق الصحيح الذى يريدنا عليه حتى لو كان هو غير قادر عليه. ألم ننطلق من الحق ـ حقه هو بشكل خاص ـ فى الضعف؟ ولذلك كنا نحتاج أن نبرر له مخازينا كأننا أمام أب صارم. ولأننا أمام هذا الأب لا يحق لنا أن نرى مخازيه.. لم التسمية؟ أقصد ليس من حقنا أن «نرى» ما يفعل.

ولكن هنا لابد من توضيح. لقد ارتكب على الجندى، بحق نفسه، الخطأ الذى ارتكبه الملك لير. حين قرر لير أنه لم يعد يريد ملكًا كان يقرر، شاء أم أبى، أنه يعتزل الحياة أو يعتزل كونه ملكًا فى الوظيفة لكى يحتفظ بكونه ملكًا فى الهيبة. وفى تفسير أوضح: حين يتنازل عن الملك لبناته فإنه يكون قد قرر التنازل عن صفة الأب ـ ولم يبق لنفسه من هذه الصفة إلا القدرة على المنح ـ وبعدها الرجوع إلى صفة الابن منتظرًا أن يتم تدليله من قبل بناته. ولكن من المستحيل، كما تقول مسرحية شكسبير، أن تحتفظ بدلال الابن وهيبة الأب معًا؛ أن تتنازل عن الملك وتبقى لك امتيازاته.

وهكذا يكتشف على الجندى، كل يوم، أنه قد خسر. ويزيد هذا الاكتشاف من حزنه ووجعه. فما الذى يمكن أن يفعله غير التنهد وزيادة النقمة على الحياة التى لم تعد كما أرادها والتى لم يجد الوقت لتفهم قوانينها.

يكتشف أن الحياة ليس فيها، كما فى الحكايات، من يبحثون عن الأشياء القيمة، والشعر بينها، ليعطوها قيمتها، حتى لو كانت عند من لا يعرفون قيمتها. ليس هناك من سيبحث عن شعرك وأنت غير مهتم بأن يرى الناس هذا الشعر.

الخطأ، التراجيدى للملك لير هو هناخطأ الشاعر: لا تستطيع أن تستهتر بالشعر، بشعرك وتنتظر من الآخرين أن يهتموا به.

بتفحص خطأ (تراجيدى)، كهذا، نفهم كيف أن على الجندى، الذى هو من مجايلى الرواد: السياب والحاوى والبياتى ونازك، قد لاقى هذا الإهمال النقدى والاعتبارى كله. وكيف أن معظم ما كتبه لم ير النور بعد (على الرغم من وجود أكثر من عشر مجموعات منشورة. وربما نشرت ولم توزع. لا تنس أن هذه حصيلة شاعر قد شارف السبعين ولم يكن «له خلق» أن يفعل شيئًا غير العيش وكتابة الشعر.)

وقد لا تكون المأساة مطبقة. قد يأتى زمان يرى فيه أناسه قيمة هذا الشعر الذى لم ينشر فى زمانه. ولكن هذا الزمان ليس الآن الذى يعيشه على الجندى والذى كان يتمناه.

ولكن، مع ذلك، ها هى فرصة طيبة لطباعة أشعاره (وبمبادرة قائمة على روح الصداقة والواجب نحو الصديق أكثر مما هى اعتراف نقدى، أو توفيق فى سعى الشاعر نفسه) نأمل أن نحسن تقديمه بأفضل مما تفعل مقدمتى هذه. ولعل على الجندى لولا إحساسه بمحطة الزمن الطاحنة لما «سعى» لجمع مجموعاته لتيسير فرصة النشر لها. أقصد بكلمة «سعى» أنه طلب من أصدقائه أن يبحثوا له عنها. وأقول هذا لأننى أعرف فرصًا أتيحت لنشر «المجموعات». وكان يقول لى: من عنده وقت للبحث عنها وتجميعها؟ هل هى عندك؟ ويضحك لأنه يعرف أننى سأجيبه: وهل أنا زوجتك؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كم قصر فى حق نفسه؟

كم قصر الآخرون فى حقه؟

ولكن أيستطيع أحد أن يقول: إننا لم نعش تلك الحياة؟

السنا نحن الذين شربناها حتى الثمالة؟ وها نحن ننهض عن موائدها ونحن نتجشأ تخمة كالملوك المتخمين، مخلفين وراءنا زجاجات فارغة وأشعاراً وأعقاب لفافات تبغ وقصصاً وذكريات وبقايا ضحكات منطفئة.. امرأة شمعية على فراش كازانوفا.

لابأس. سنعترف.

شئنا أم أبينا ستظل الحياة - ولنعز أنفسنا بالقول: سيظل شيء من الحياة - لن سيجيئون بعدنا. بل إن شيئًا من الحياة كان يتسرب لغيرنا ونحن أحياء. ولهذا كتبت له ذات يوم عن النساء اللواتى يخنّنا مع أزواجهن وعشاقهن.

ولتذب الحياة فى التمثال الشمعى الذى خلفناه وراءنا. ستدعى أننا قد شبعنا منه.

هل فهمتم منى أننى أعتبر على الجندى قد صار شيخًا عاجزًا؟ لا تخلط فكرة التمثال الشمعى هو الذى ابتكرها. وقد سبق فلينى إليها منذ ديوانه «الحمى الترابية» فى ١٩٦٩ .

وماذا بعد يا وثنًا عبيريًا

ويا شفة تلوب وراء غيب اللحم،

يا ثغرًا جليديًا

. . . وأشعر دائمًا أنى أسير اللحن والكلمه

وأن خريفى المشلول صيف دائم النعمه

. . . أطرز باليواقيت الهلاميه

حواشى وهجك المسموم،

أضفى كل ألوانى على شفتيك فى الدار السرابيه

فأين نسيج قصتنا الربيعيه؟

وهذه المجموعة تنتهى بقصيدة يأتى فيها هذا المقطع:

لكأنك فى آخر أيام شبابى الذهبيه

دن من أشهى أبياتى الشعريه يحوم حول سواقينا

ينشر رعب اللحظات على الأعشاب الصخريه

وأحس هديل حمائم سود

يمخر أمواج دمائى اللفظيه

«لم يبق لنا فى هذى الأرض سوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموت.» وليكن. ماذا يعنى؟

ومـا الذى تظنون أنه قـد تبـقى لكم أنتم؟

كان قد عرف ذلك منذ بداية ما. والصورة معلقة على جداره هو وليس على جدار غيره:

تبدو على الحائط

فى زاوية من غرفة مهجوره

ربابة بلا وتر

وصورة لطائر مكبل فى.. الصوره

وبندقية عتيقة مكسوره

ولا حياة

غير عنكب ينظر فى حذر

سلامًا يا على الجندى.

سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرس البحر وكأس كامباري

نادى الرجل بلهجة تدليل ومناغاة وإغراء:

ـ سيدة.. تعالى يا سيدة.. اطلعى لى يا حبيبتى

ندت عنه أصوات بين الطقطقة والصفير وبطيطة الشفتين، ونداء حميم ومألوف ومبتذل، يعرفانه، هما وحدهما، لغتهما الخاصة لا شريك لهما فيها.

انشق سطح بركة الماء الراكد انفرجت أمواجها البنية ثقيلة الشكل عن رأس هائل. خرج الحيوان الضخم وانفتح الفم الواسع عن شدقين فسيحين، جدران لكهف لحمى أحمر بذىء. أنياب متراصة فى ترسانة من النهم المفتوح.

لوح الرجل بحزمة كبيرة من البرسيم الأخضر والمبلول، وتراجع قليلاً عن حافة البركة. صعدت «سيدة» بجسم مكور الانبعاجات، أملس، وأسود ضارب إلى البنى، انزلقت خيوط الماء على لزوجة الجلد الغنى المشدود وانحسرت عن مساحات الجسد الشاسعة التى استندت إلى ساحة الاسمنت والرمل المتماسك على شط البركة الآسنة، بصوت مائى جسدانى له هدة، وغابت حزمة البرسيم الطرى فى كهف الفم المخوف، بيد بدت على خشونتها وشطفها صغيرة هشة ولكن غير مترددة ولا متوجسة، دفعها عم محروس وتلقفها الجوف.

هل هذه ابنة وست الذى اتخذ قوامها وسمتها. حاربها حور بالحراب والنبال وشباك الحبال المفتولة، صارعها صراع الآلهة فوق الإنسانى، بين أمواج النهر العارم العتيد وبين جنادل صخوره الشماء تحت شواظ شمس الجنوب القاسية؟

أهذه فرس النهر التى بضربة خفية من جسدها العملاق الغارق فى مياه النهر الأفريقية تقلب القوارب كأنها لعب تافهة الوزن بحمولتها من الصيادين البيض إذ يفقدون حمولتهم من الصلف والمؤونة، وأعضاء قافلتهم من السود أبناء البلد، يتخبطون سابحين بجلدهم فى خضم الأمواج البنية الدلهمة الهاضبة بهدير الفتوة وشباب التدفق الجديد.

رازحة الثقل فى رموز الكتابة المقدسة، تطأ أجسام الرجال وتدوس خيرات الأرض وتهرس ثمارها الغضة وتهدر عصارتها ولبن منيها، بأقدامها العريضة المكينة، تلتهم العيدان وعمدان الغضارة القائمة التى تنوس بكبرياء نضجها وانتصابها فى حقول الشهوات إذ تحين ساعة الحصاد.

وعلى ضخامة الحيوان الأنثوى رأيت وداعة وطيبة ونوعا من الاستكانة بل شيئًا من ملل إشباع الجوع المتكرر القديم، والسأم من جشع شهوة طال ابتعاثها واستبعادها وضمنت استنامتها على صوت صاحبها الذى يتردد بانتظام بين الزقزقة والبطبطة والصفير وكلام البشر.

سرعان ما خرج من عطن البركة سيد قشطة، ذكرها الذى لم يكن بحاجة إلى إغواء بل كان يعرف أن منابه من وليمة العشب الأخضر معد سلفًا ومحجوز اتقاء لثورة غضب هل يمتزج فيها سخط التجاهل مع الغيرة على انثاه من الوافد الإنسانى الصغير الهش الذى يملك مع ذلك سطوة الإيجاع والإشباع؟

وقفت على الحاجز الحديدى الرقيق أرقب هذه الدراما اليومية التى تدور الآن إرضاء لنا، أنا وأختى هناء وعايدة فى أيامهما البائدة البعيدة، مقابل تعريفة واحد مخروم عليه اسم السلطان حسين كامل، أعطيته عم محروس من بين قوائم السور الحديدى المتأرجح وقد التم حولنا، على الفور، خلق عميم من الصغار والكبار، يتفرجون ويضحكون فى شىء من الخوف المكبوح، ينادون فى تردد خفيض النبرة أولاً ثم فى جسارة ثاقبة الصوت أحد نبرة مما يلزم: سيدة ويقلدون من غير كبير نجاح سقسقة عم محروس وبربرته فى نداءاته للحيوانين المستكينين معًا.

سيدة.. هل هذه سيدة التى يحتشد لها حور، ابن أوزير وإيزه، بين أحراش البردى، يتربص ويترصد وتدور بينهما معركة الحياة والموت على مهاد وثيرة من الطين الخصيب يغوص فى عمقها رمحه الطويل القوى.

هذه التى تتقطع أوصالها بين نقوش كتابة حوشية إلهية ازدانت بنمنمات النباتات الغضرة النابعة عن موسيقى اللغة ما أبعدها عن زمزمة نداءات عم محروس فى حديقة حيوانات النزهة وما أقربها مع ذلك من هزيم إغراءاته إذ يجتذبها ويحتويها ثم تلفظه وتنحيه بضربات قليلة من ساقيها المعمولتين من جرانيت الجسد الأسود.

سيدتى القدسية يرتفع ردفاك بكل جسامتهما سدًا منيعًا تحت عباءة الماء القاتمة المتموجة فى خطوط منقوشة محفورة على المسلات المنفية الآن فى برد الغربة وبين رموز العيون المصرية النجلاء مفتوحة على أسرار غير مفضوضة تتقفين على ساقيك العبلتين تسندين الكون وتتحوطين على حنانه المهدور تهيلين عليه من عجينة خصوبتك ما لن ينضب ولن يجف معينه إلى الأبد الأبدين.

ياسيدتي انت عاصفة من جموح تطلبات الجسد وعنف شهواته ونسمة هينة من حنو كامن ومستكين، تتجسدين في ازدواج حور ونقيضة الأنثوى ازدواجًا لا ينحل، محلقة سماوية انت على عبب حياتك الهادرة بين صخور المشقات والآلام أم شيطانة التنين الرجيم كاهنته المتنكرة في إهاب جلدك اللامع اللون. في وداعة الفم الرحم الهائل المفتوح؟

ها أنت تلاطمين مياه الأموال والخيرات السائلة في بحر الهدر الطامي الذى بنخر أرض كيمى المستباحة الآن.

لا غرابة إذن..

اخر نكته أن مرة، واحد مدير تفتيش في بنك...

نكتة سئمنا من البكاء لها أراد أن يحكيها لنا. بالمناسبة السيد/ سعيد محمد توفيق فى بريد الأهرام يوم أول يناير ١٩٩٧، يافتاح يا عليم، استفتحنا السنة واستفتح الملك لله، قال تحت عنوان «حمل الأثقال»: كان المانشيت الرئيسى لجريدة الأهرام فى يوم الثلاثاء ١٤/ ١٢ هو: لا أعباء جديدة على المواطنين خلال العام الجديد، وبمجرد أن قرات ذلك، طويت الجريدة بسرعة، وارتديت ملابسى بأسرع ما يمكن، وتوجهت إلى النادى الذى انتمى إليه، باقصى سرعة تستطيعها سيارتى المتواضعة، وتقدمت بطلب للانضمام إلى فريق حمل الأثقال بالنادى. والليبب بالإشارة يفهم! بحينما عدت إلى منزلى قرات فى صفحة الحوادث نكتة أود أن اقولها لكم، فقد نشر بها الخبر التالى تحت عنوان «حبس مدير التفتيش بأحد البنوك ومنعه من السفر والتحفظ على امواله وزوجته وأولاده التى بلغت عشرة ملايين جنيه» يعنى حصل مدير عام التفتيش بأحد البنوك على كسب غير مشروع يقدر بمبلغ عشرة ملايين جنيه، نتيجة استغلال وظيفته بالبنك، والجدير بالذكر أن المذكور قد أحيل للتقاعد لبلوغه السن القانونية فى أول يناير ١٩٩٥ ولكن تم التجديد له لمدة عام اخر نظرا لنزاهته فى العمل والخبرة التى يتمتع بها، وانتهت النكتة التى ينبغى على أن أبداها قائلا «مرة واحد مدير تفتيش فى بنك... إلى اخره».

إلى اخره.. إلى اخره.. إلى متى؟

كتبت حنان بكرى فى صلب حوادث «الأهرام» قبل ذلك بنحو شهرين يعنى على وجه الدقة فى ٧ نوفمبر ١٩٩٦ (ألا يذكرنا هذا التاريخ بشىء قد غاب، سقط وانحسر، بصرح قد تهاوى وأمجاد قديمة؟)

« تهرب رجل أعمال صاحب شركة تصدير واستيراد وتجارة رخام بالقاهرة من سداد الضرائب المستحقة عن نشاطه التجارى والتى بلغت عدة ملايين، عن أرباح قدرها تسعة وعشرون مليون جنيه خلال عام واحد فقط..»

أما فى اخر يوم من العام ١٩٩١ فقد كتبت إيمان خضير فى وقائع «الأهرام» أيضاً:

«أمرت نيابة الجمالية بإحالة آب إلى محكمة الجنايات، قام بإحراق نجله الأكبر وتوفى متأثرا بجروحه لسرقته مبلغ عشرين جنيها.. وكان يسرى حافظ وكيل أول النيابة قد تلقى إشارة من مستشفى الحسين بوصول سيد متولى (١٤ سنة)

طالب، وبه حروق جسيمة حيث توفى متأثرٌ بإصابته، وفى تحقيقات النيابة بإشراف رأفت عباس مدير النيابة تبين أن والد الطالب أحمد حسين متولى (٥٢ سنة) صاحب ورشة، اكتشف سرقة ٢٠ جنيها كان يخفيها داخل الورشة، وعرف من أحد العمال أن نجله سيد قد حضر إلى الورشة فى غيابه، وسرق المبلغ وعندما واجهه الأب بما قاله العمال انهار الابن واعترف بأنه سرق المبلغ لشراء الأفيون. فثار الأب وألقى بموقد كيروسين فى وجه الابن الذى استغاث بالمارة لإطفاء النيران المشتعلة بجسده لكنهم فشلوا فى إنقاذه بينما وقف الأب يشاهد النيران مشتعلة بجسد ابنه، أمرت النيابة بحبس الأب وإحالته إلى محكمة الجنايات بتهمة القتل العمد..»

يا سلام يا إيمان.. أنت حكاءة موهوبة.. لماذا يبقى علينا أن نصوغ حكايات بحجة السرد الروائي، بينما الحكايات بالكوم، على قفا من يشيل، طيب عندك فى «الأخبار» هذه المرة، كتب منير المسيرى من الإسكندرية التى ترابها زعفران يوم ٢٩ يونيه ١٩٨٧، من عشر سنين «أن محكمة جنح الإسكندرية قضت بالحبس ٦ شهور وغرامة ألف جنيه لعامل (كذا!) حطم أنف والده بعد أن رفض إقراضه نقوداً، رفضت المحكمة تنازل الأب.. وقالت إنها أصرت على توقيع العقوبة ليكون (كذا!) جزاء رادعًا لأمثال المتهم ومراعاة لحقوق الوالدين، صدر الحكم برئاسة القاضى يسرى ياقوت».

منير.. أسلوبك يعنى يحتاج لتصليح..

ما علينا.

فى الطريق من كولومبو إلى كاندى فى سرنديب - سيلان - سريلانكا، الأرض الجميلة، وقفت بنا سيارة لجنة التضامن الأفريقى الآسيوى على هضبة ضيقة بين شعاب مرتفعات تغطيها أشجار كثيفة، من ناحية ووهدة عميقة من الناحية الأخرى. ورأينا، تحت هناك بعيداً قطيعاً من أفراس النهر تتمرغ فى كسل ونعومة على طين نهر - أو بركة واسعة، لست أدرى. ولست أدرى، صحيح، إن كان ذلك فى سريلانكا أو فى أوغندا.. المهم.

كان القطيع يتقلب فى دسامة شهوات مسترخية راضية، تحت الأشجار العملاقة وبين الأحراش الملتفة، الموج يهتز وأشعة الشمس الحارة تلعب على المياه وعلى الأجسام اللدنة الهائلة، ومع ارتفاعنا، فوق، لم نسمع صوت الأكداس الحية بل المتفجرة بحياة مكتومة تحت أطنان اللحم، ترتطم بالمياه المزبدة برغوة بيضاء قليلة لاحت لنا مثل فقاعات صابون صغيرة.

لا أذكر إلا أننى فى كاندى دخلت، مع فريق السكرتارية، مطعماً له واجهة مبهرجة بالألوان الزاعقة التى يحبها الآسيويون والأفارقة: الأخضر اليانع والأزرق اللامع والأحمر الفاقع والذهبى حول رسومات آلهة وأبطال أسطوريين وفيلة مدندشة وعجلات يتعلق بها قرود ولها جلاجل وسلاسل.

أكلت دجاجاً محمر الصبغة بالكارى والبهارات أحرق فمى ولم يطفئ اندلاع النار شىء، لا الكوكاكولا ولا شراب الأناناس المحفوظ المصبوب لنا من علب صفيح صغيرة نال حوافها بعض الصدأ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل زرنا بيت أحمد عرابى أم لم يتسع لنا الوقت؟ كانت الشمس قد مالت، وطريق العودة طويل.

هل يخايلنى بيت قديم مهمل له أعمدة رفيعة متقاربة من الخشب تفشر طلاؤها الكابى؟ أم تلك المدرسة التى أسسها الثائر القديم المهزوم والمظلوم لتعليم أطفال كاندى القراءة والكتابة بالعربية وتلاوة القرآن.

فى الطريق إلى كولومبو كانت أفراس النهر قد اختفت، وعادت الفيلة الشغالة المروضة إلى حيث تبيت، وقفنا عند أحد تلك الدكاكين التى يعرفها سائقو الباصات، ولهم فيها عمولات على مشتروات السياح.

البائعة داكنة البشرة ناتئة السن الأمامية قليلاً عن ابتسامة تخفف بل تحذف ما يخايل بأنه قبح ولكن ليس به آثار من القبح، فى عظام وجهها المخسوفة، قالت لى تشرح ما أعرفه وما تعرفونه بالطبع عن صنعة الباتيك إذ يذاب الشمع على القماش من خلال حواجز مرسومة بنقوش خاصة ويصبغونه فى الأصباغ، فكان مما اشتريته منها القميص الأزرق باهر الزرقة، والقميص الآخر الأحمر الناصع، والأصفر الساطع، كلها منقوشة وخفيفة بل مهفهفة كالنسمة لبستها بعد ذلك حتى شبعت منها، على البحر فى شرم الشيخ والغردقة والمعمورة فى أيام عزها البائد القديم، حتى ضاقت وتمزقت وبليت.

بعد شقاء الكد فى المؤتمر كنت استرقت لحظة استرخى فيها أمام كأس كامبارى، شرابين الحمرة خيوط معلقة على بلورات الثلج من وراء الزجاج السميك، هواء المحيط الهندى يضرب وجهى على شرفة الفندق الخشبى الحجرى العريق، أم هى الريح الدافئة تهب على من ثلوج كاليفاجارى فى شرفة فندق نيكوتيرا ويضرب تطل على المهاوى والربا والوعور المكسوة بالأحراش والمعمورة بالوحوش؟ أم هى نفحات التكييف المركزى فى «الميريديان باشى وإيطاليزيا»، فى روما ١٩٧٠، والعمود الأثرى ينبثق شامخًا من بهو الفندق، وأنا أحكى قصة إيزه وأوزير لخواجا فنلندى من أنصار السلام، وهى قد خلعت حذاءها وتربعت على الفرش، قدمها الصغيرة الحافية مغوية، تحسو كأس الكامبارى فيما يشبه الاستمتاع المكنون بمصارعة كلامية بين رجلين على استرضاء امرأة؟

أمواج البحر الغاضبة تضرب الصخور التى بنى عليها الفندق، تلطمها ليل نهار، وأرضيته الباركيه الخشبية اللامعة لها صرير وزقزقة عندما أخطو عليها، فى طريقى إلى مطحنة الشغل، أو عائد منها، مطحونًا ولكن متوثبًا بالحماسة والحس بالأداء، ومع الجسم المرهق يظل الذهن متيقظًا يعمل حتى أثناء نومتى الوجيزة فى الغرفة ٢٠٢ من فندق ديرو، كولومبو.

الفندق يكاد أن يكون نسخة مصغرة من فندق تاج محل فى بومباى، نزلت فيه ليلة سكبت فيها من الدموع على حبى الملتاع ما أوشك أن يغرق وسادتى على السرير الذى ظللت أتقلب عليه طيلة الليل فى الغرفة ٣٤١.

ياه.. كم من فنادق.. وطائرات.. وحط وترحال

ARCHIVE

في جانبات نيودلهي، أصعد سلالم متعرجة تحت السماء الملبدة المنيرة مع ذلك بنور استوائي حار، وأنزل إلى فناء مفتوح، ثم أطلع مرة أخرى تلك السلالم الحجرية، حتى أصل إلى غرفتي جدرانها مطلية بالأبيض الكابي على الحجر مباشرة. «اقرأ «رحلة إلى الشرق» التي أعارتني إياها قبل أن أسافر». ومنها أحببت هيرمان هيس، ولم يفارقني حبه، ولا حبها .

ينحني الفراش نصفين، الشوبتي الأبيض غير نظيف تمامًا، معقود بين ساقيه، قميء القامة، مسحوق الروح ومضروب الجسم بفاقة دهرية موروثة عبر الأحقاب، وبصوت متضع جدا بلغة إنجليزية مكسرة.

- صاحيب.. من فضلك.. تمسح جزمة.. خارج الغرفة.. بالليل

لكي أترك له حذائي على باب الغرفة، كالمعتاد. فأجده في الصباح الباكر يلمع ويبرق ويسطع سواده الفًا. في ليلة ١٤ نوفمبر بعد منتصف الليل كانت رجفتها تحتي تموجًا لجسد مازال يهيجني الحنين إليه حتى الآن. قالت، فيما بعد «ما الذي جعلك تنهى على الفور؟ ماذا كنت تخشى يا حبيبي؟» مازلت أذكر نظرتها إلى وأنا أبارحها، بعد مرة واحدة، ساذجًا بكرًا بمعنى من المعاني عندئذ، لم أكن أعرف، حتى أنه يمكن أن تكون هناك عدة مرات، نظرة استغراب وتساؤل دون كلمة.

وفي اليوم التالي ألقيت باسم التضامن الافريقي الآسيوي كلمة تكريم لذكرى الباندیت جواهر لال نهرو أمام جمع حاشد في «معهد التربية الاشتراكية» في فيجيان باماوان. وكان كريشنا مينون في مقدمة الحاضرين.

وعدتني باللحاق بي في «تاج محل» لكنها تكاسلت بوعدها. كم من عبرة فكنت بها وكم من نعمى العطايا أغدقت على.

بكت كما لم أر امرأة تبكي من قبل ذلك ولا بعده. طوفان من الدموع انسال على وجهها الناعم لا الألم ولا الوجيعة ولا تهنهة البكاء، تغضن فيه طية واحدة مهما كانت. ظلت وجنتاها أسيلتين نضرتين. قالت إنها يستحيل أن تتأخر، لابد أن تعود إلى بيتها من الغد.

دموع الفاجرة حاضرة.

صحيح. لكن هذه القادرة الفاجرة هي أنقى النساء وأكرمهن روحا. أضفت علي من غير ضن نعماء هباتها من غير مقابل ولا ثمن، إلا ثمن حبي النهائي، ربما.

سأعرف في اليوم التالي لعربدة الدموع تلك، أنها قضت الليل مع الشاعر الفلسطيني فحل الجسم الذي وجد راقدًا بهدوء بعد يومين من موته الفجائي في أحد فنادق لندن.

كانت تستند إلى جاكتته الجلدية الغالية في رحلتنا إلى تاج محل الحقيقي في أحمد أباد، ثم نامت على كتفه في الباص الراجع بنا - وبأوجاع مكتومة غائرة - إلى نيودلهي. كنت في آخر الباص، صامتا عاكفا على حزن شائق وشجى ما أشد وحشتي إلى مثله الآن، على كل مضضه وإيجاعه.

سألت عني، فجأة، بلهفة وما يشبه الفزع أو التوجس، قالت بنت من فريق السكرتارية، بصوت فيه نبرة التشفي أو التلمظ. إنني هنا، نائم في الخلف، ولم أكن نائما عندئذ، ولا طول ليلة بومباي.. عشية ٢٤ نوفمبر فنزلت قبيل الفجر أمشي على كورنيش البحر، أمام «بوابة الهند» الشاهقة التي بنيت ليمر من تحتها موكب فيكتوريا ملكة بريطانيا العظمى وامبراطورة الهند، أو لعله موكب إدوارد السابع ابنها الذي شاخ قبل أن يرتقي سدة الامبراطورية، ورأيت العائلات المكومة نائمة على الرخام تحت البوابة الملكية، والآباء والأمهات في هلاهيل لا لون لها وحولهم العيال بالكاد آدميين، ملتفين حول آبائهم، وفوق بعضهم بعضاً تحت أنوار الميدان العالية التي لا تكاد تصل إليهم في ظل الأحجار السامقة العريقة.

لم تكن فرس البحر العظيم، سيدة النيل، بعيدة عني عندئذ.

جاءني على الكورنيش هندي شاب حيياني بلطف ودماثة، وسألني من أين أتيت، لا أدري لماذا قلت له.. من غير سبب، إنني من تركيا، فقال بعربية مكسرة، وهو يسلم علي باليد بحرارة مفاجئة: السلام اليكم ورحمة الله، مسلماني، الله أكبر: أشهد لا إله إلا الله مهمد رسول الله، ولم يكن عندي همة ولا رغبة أن أصحح له ما تصوره هو بديهيا، ثم عرض علي بانجليزية هندية اللكنة ولكن صقلها التكرار، أن أذهب معه إلى بيت قريب جداً من هنا.. وسوف أجد فيه بكرًا بختم ربها إذا أردت، أو امرأة متمرسة بصنوف الحب الأربعين وواحدا، إذا أردت أو راقصات هندوسيات عاريات إذا أردت بثمن رخيص، فلما اعتذرت بأدب قال إنه يعرف أيضا بيتًا قريبًا جداً من هنا، فيه غلمان «طازجون» كما قال، تحت الأمر والطوع، فلما رددت عليه بغضب أنني لا أريد شيئًا قال إنه ممكن أن يغير العملة التي معي، دولار أو استرليني أو مارك أو فرنك أو غيرها، بالروبية الهندي بسعر أحسن من البنك بكثير، فقلت له وأنا في غمار مضض الغضب والحب المفتقد إنني سوف أضطر بعد الآن إلى أن أنادي البوليس قال لي دون غضب وبحنكة المحترفين: السلام اليكم ورحمة الله، ومضى بهدوء.

رجعت إلى «تاج محل» الذي خفتت أضواؤه وأصواته الآن.

كان ألم مرض الحب يمزقني، حرفيًا، ولم أكن أملك أن أرد الدموع، للأسف.

عند أول ضوء طلبت الفطور في الغرفة، وأكلت بشهية المضروبين والمحزونين. عينا البيض المقلي المدورتان الصفراوان عائمتان، وسط البياض، في الزيت الدسم، رقائق الكورن فليكس المحمصة الرقيقة غارقة في اللبن الساخن وقد انتثرت فيها حبات الزبيب البني لدنة الجلد، نثرت عليها مسحوق السكر الأبيض الذي ذاب فيها على الفور، والعسل الذهبي لزج القوام ورقراقًا، ولهطة مربى الفراولة في طبق صغير ملون وقد خامرتها حبوبها الدقيقة السوداء، فضلا عن التوست الساخن، وإبريق الشاي الفضي الثقيل أصب منه السائل الأصهب «دارجيلنج» العطر ارتويت بعبقه قبل أن أستطعم عذوبته.

وجع الحب المحبط كأنما استفز شهيتي للانتقام بالإفطار الباذخ.

عندما نزلت، مبكرا، لمحت «مطعم أبوللو» في الفندق، المصابيح الصغيرة على مفارش الموائد نقية البياض، ضوؤها مصفر باعث على الحنين، والنوافذ العالية العريضة تتخايل من وراء زجاجها البواخر الراسية في الميناء، من بعيد، مررت أمام «رواق البحر» وتناهت إلي أصداء الموسيقى الغربية الخفيفة تتراوح مع ترجيعها الموسيقى الهندية تصل إلى بهو الفندق الرخامي الذي مازالت ترين عليه وخامة الصبح.

بارحت الغرفة ٣٤١ التي كان على بابها لوحة نحاسية بالإنجليزية والهندوستاني «هنا نام جاجارين أول رائد للفضاء».

وقضيت معظم ساعات الصباح، هدرًا في مكتب مصر للطيران، أنتظر في ملل لا يطاق تأكيد رحلتي للقاهرة، وأتأمل الكاتدرائية الرخامية البيضاء السامقة التي بناها البرتغاليون، فخمة باروكية الطراز، عند نزولهم شواطئ الهند.

بعد كتابة هذه السطور رأيتها في حلمي تبكي بحرقة دون صوت، هذه الدموع المنسالة نفسها التي انسربت إلي عبر السنوات الطوال ، وأوجعني بكاؤها في الحلم كما لم يكن قد أوجعني في جانبات حينما كنت أنظر إليها بجمود، وفي عقلي المتشكك دوما سؤال عن الصدق وعن مقدرة ابتعاث الدمع عند الحاجة إليه دون مجهود. كانت قد حكت لي، من قبل، كيف استطاعت بالدموع الحرى أن تقنع ضابط الجوازات الشاب في مطار القاهرة أن يسمح لها بالخروج من قاعة الترانزيت، لمدة أربع وعشرين ساعة، بالمخالفة لكل الإجراءات والقواعد، لكي ترى بيتها وبنتها، وتعود لتلحق بالطائرة التالية. ولم أكن قد رأيت طيفها في المنام ـ كما تقول الأشعار ـ منذ فترة لا أدري كم طالت.. وكانت في الحلم حقيقية وصادقة ومجسمة كما لعلها لا تكون بهذا القدر من الحضور في الصور أو في الحقيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أين ذهبت فرس النهر النهمة إلى الحب وعزامة الحياة؟

أمامي في شرفة فندق ديرو، وتحتنا ضربات موج المحيط الهندي على صخور سريلانكا، على المقعد الخوص ووسادته المريحة، صدرها الوافر الوثير، أسمر خمريًا ومكور النهدين يثقل على الفتحة الواسعة في فستانها الأبيض، ويهتز لدنًا يشبع العينين، تحت النسيج الناعم المنسدل، يربط بين شقيه شريط أحمر صغير يرتفع من وراء عنقها وينزل على جانبي صدرها، وقد تحررت الذراعان المدملجتان عاريتين تمامًا، وهي تبتسم بغموض، تشرب باستمتاع بطيء من كأس كامباري.

هل حكيت عن صراع الحب والبغض بين الباشق المنقض وست المتنكر على هيئة فرس البحر الأنثى الضخمة المغوية مفتوحة الفم مفتوحة الرحم، ترعى في حقول الأجسام المراع خطمها مدسوس في محاصيل الخير لا يرتفع عنها إلا ليعود من جديد.

أفراس البحر القاتلة قد تركت الماء، وهي الآن تذرع شوارع ومكاتب ومصارف مصر المحروسة تمتطي سيارات المرسيدس ـ بنز الفارهة وتنهب خيرات البلد بلا تورع، هم وأبناؤهم، باستخدام الإنترنت والمحمول..

ما أبعد الفرق بين أفراس البحر الشريرة وفرس النهر الخيرة..

هكذا بالاسود والابيض؟ أم الالوان مختلطة متداغمة؟

من تباريح وقائعنا أن ما يزيد على أربعة ملايين عاطل ينتظرون دورهم للانضمام إلى عصابات المجرمين والدخول فى عالم الانحراف (وما يسمى بالإرهاب) بعد أن فشلت كل أجهزة الدولة فى أن توفر لهم الستر فقط، أى لقمة العيش الشريفة والمأوى.. وما يزيد على خمسة ملايين يعيشون داخل عشش، فى إسكان شائع مشترك، وعلى الأرصفة. وما يزيد على ٨٠٪ من موظفى القطاع الذى كان عامًا، والحكومة لا يحصلون إلا على مرتب لا يتجاوز ثلاثمائة جنيه (ثلاثة جنيهات يعنى بمقياس الثلاثينيات) وأن الإحصاءات الصادرة فى ١٩٩٥ عن هيئة النيابة الإدارية ومباحث الأموال العامة تؤكد ضبط أكثر من خمسة الاف قضية سرقة للمال العام حصيلتها تتجاوز ثلاثة عشر مليارًا من الجنيهات.

١٣ مليار جنيه، فقط...!

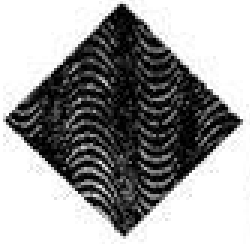
فى تحقيق من عمل شيرين إحسان، فى جريدة الأحرار يوم ٢٤ سبتمبر ١٩٩٦ أنه «على الرصيف جلست سيدة مسنة فى انتظار الأتوبيس، اقتربت منها فقالت لى اسمى سنية كامل ربة منزل، سألتها عن الناس اللى بتختلس، تسرق ملايين من أموال الدولة، قالت فى غضب شديد لازم يتعاقبوا، هذه سرقة من ٦٠ مليون مصرى، أنا أعانى من القلب وفى حاجة إلى عملية ولكن أين النقود؟ أنا فى حاجة إلى ٣ آلاف جنيه وزوجى على المعاش، ١٥٠ جنيها رزقنا الوحيد..»

قال محمد عياد فى أهرام ١٥ يناير ١٩٩٧ إن المبالغ التى تناولتها قضية بنكى الدقهلية والنيل وصلت إلى مليار و١٣ مليون و٩٧٥ ألف جنيه (بالتمام والكمال) وإن «قرار الاتهام أحال ٣٢ متهمًا إلى محكمة امن الدولة العليا منهم رئيسا مجلسى إدارة البنكين، وسدد المتهمون، أثناء التحقيقات، ٤٠٢ مليون جنيه ما بين تسهيلات ائتمانية والتزامات عارضة، «إلا أن السداد ليس له أى اتصال بانعقاد الجريمة من عدمه»

أما محمد محمود سليمان، الموظف فيقول إنه حقا شىء محبط ومهين أن تطالعنا الصحف يومًا بعد يوم بحادثة سرقة أو اختلاس ملايين من شركات قطاع عام أو بنوك، هؤلاء يجب معاقبتهم فى ميدان عام، إنهم يسرقون مال الشعب..

يا عم محمد محمود: قل يا باسط معاقبتهم فى ميدان عام؟ من يعاقبهم؟ شركاؤهم فى السر أو فى العلن؟ بالصمت أو بالجهر سواء؟ بطريق مباشر أو غير مباشر؟ الميادين العامة مباحة للنهب يا عم، تستشرى فيها أفراس النهر السمان الغليظة.. يا عم محمود خليها على الله وسلم لى ع...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لاشيء يحيي موات الخشب

كلماتٌ حطبْ
الحرير يغلّفها بالأدبْ
غير أن الجفافَ يطلُّ
بعين مجمدةٍ
لا ترفُّ ولا تضطربْ.
والحراشيفُ تحت الحرير
تجَرِّحهُ
دون أن ينتحبْ
من حطبْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من حطبْ

الحريريقينامن الألم المُخترِبْ؟ . . .

يُسكتُ النفسَ

عن أنِ تلومَ

وأن تصطخبْ

وهْيَ تعلمُ أن الحريرَ رواءٌ يخادعُ

لا شيءَ يبقى لنا منه،

لاشيءَ إلا العطبْ.

من حطبْ

من حطب!

قد لفظنا الكلامَ

لفظنا الخُطَبْ

غير أن الفِعالَ

هي الحنظلُ المرْ . . .

تعبر فوق الكلمات الحطبْ

تستحيل حواراتُها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلف ستر الحريرِ

وستر الأدبْ

من حطبْ . .

من حطب!

ماتت الروحُ

حين سحقنا الثمارَ

حرثنا الحقولَ

فلم يبق إلا عروق الحطبْ

من حطبْ

من حطب!

كلماتٌ مُفرَّغةٌ

من ندى الحبّ

من شهقة الوجدِ

من عنفوانِ الحنينِ

ومن لهفة المرتقبْ

أي شيء يعيد العصارةَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للحطب المنثقبْ؟!

ومتى يورقُ العودُ

يخضرُّ

يهتز عند الرضاءِ

وعند الغضبْ؟!

ثَمَّ لا شيءَ يحيى مواتَ الخشبْ

ثَمَّ لا شيءَ يحيى مواتَ الخشبْ

من حطبْ

من حطبْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت: كاميليا صبحى

آفاق القرن الحادى والعشرين

كلمـــــة .. وحـــــوار

* بقلم: جاك ادا.
(من كتاب: عولمة الاقتصاد - عن دار لاديكوفيرت ١٩٩٦)
ترجمة د: كاميليا صبحي - أدار الحوار: فيليب جوزان. صحيفة لوفيجارو الفرنسية.

نشأة العوامة

إن تحليل الجذور التاريخية لحركة العولمة يوضح قيامها منذ بداية نشأتها الأولى على عالم الاقتصاد والسياسة.

فقد بدأ مفهوم رأس المال فى البزوغ مع تهميش السلطة فى أوروبا القرون الوسطى. ثم سرعان ما ازدهر على الصعيد العالمى، من خلال تزايد نشاط حركة التجارة والتجار، والذى أسهم فى كسر العزلة الاقتصادية على صعيد الكرة الارضية مابين القرن الخامس والسادس عشر.

وقد استرعى كل هذا انتباه القوميات التى كانت فى أوج نموها فى ذلك الحين. فكان أن التقت القوتان: القوميات ورأس المال، فى زمن الولع بالتجارة واستخدامها لتعزيز ثروة البلاد، مما أتاح الفرصة لانفتاح الاقتصاديات القومية على ديناميكية العلاقات التجارية، وتوحيد الاسواق الداخلية، وهى الأرض الخصبة للصناعة.

وقد شهد القرن التاسع عشر أوج اقتصاد لم يكن قد بلغ حد العولمة بعد، وإنما كان عالميا إلى حد بعيد. حيث كان تنافس رأس مال يدعم تنافس الدول. وكانت نتيجته أن خضعت الدول الواقعة فى المناطق المتاخمة.ومع أول صراع عالمى، انهار هذا النظام الدولى، مما مهد الطريق للهزات العنيفة التى اقصت روسيا عن عالم الاقتصاد الرأسمالى، ووصلت القومية الاشتراكية إلى الحكم فى المانيا.

وكان من نتاج الخراب الذى خلفه النظام النازى الذى دمر أوروبا، أن ظهر بعد الحرب نمط جديد من انماط النظم الاجتماعية، يعد خلاصة لكل ماظهر فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجتمعات الأوروبية ما بين الحربين العالميتين، وللتجديدات الجذرية التي شهدها تنظيم أسلوب العمل في الولايات المتحدة الأمريكية.

ويطلق اسم «فورديزم Fordisme» على محاولة التوفيق بين حركة كثيفة لتراكم رءوس الاموال أصبحت تعتمد بشكل اقل على التوسع المكاني وتركز على نمو الأسواق الداخلية، وعملية إيجاد حلول داخلية لكافة المشكلات الاجتماعية حتى يتسنى لها الانطلاق نحو التنمية. وكانت هذه هي المحاولة الوحيدة عبر التاريخ لهذا النمط من «الدولة» التي تسعى لإيجاد تسوية وحلول من أجل التنمية والإنتاج، وللتوفيق بين ديناميكية تراكم رءوس الاموال وإيجاد مجموعة من القواعد والاتفاقات التي من شانها حماية المجتمع من كل ما قد يتبع هذا التراكم من مشاكل سيئة، بل وتعزى هذه النجاحات إلى النتائج التنموية الإيجابية التي تسببت في حدوثة.

وقد كان من الممكن لهذا النمط من المجتمعات القائم على رءوس الأموال الوطنية أن يحقق فائدة كبيرة من تدويل الاقتصاد، طالما اقتصر هذا التدويل على تبادل السلع والخدمات بين الأمم ذات الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية المتشابهة. وكان من الممكن أن يضر بها عولمة التدفقات المالية، واتجاه الإنتاج نحو المناطق ذات الأجور المنخفضة، وظهور منافسين جدد يتمثلون في أمم لاتسعى إطلاقا لإيجاد أية حلول اجتماعية مثل تلك التي بداتها الاشتراكية الديمقراطية الأوروبية. وكان من الممكن للاقتصاد الدولي أن يدار في إطار نظام يقوم بين الدول وبعضها بصورة منظمة تبعا لأهمية الدولة، دون مساس بالسياسات الاقتصادية القومية او محاولة تعديلها. ولكن الاقتصاد الذي بدأ يتجه منذ الستينيات نحو العولمة، سعى على العكس من هذا إلى القضاء على الأنماط القومية التي تهدف لإقرار نظام ما، مما ابرز غياب وضعف المحافل التي تسعى إلى إقرار تسوية جيدة على صعيد القوميات في العالم. وكان من نتاج هذا أن حدث ويحدث الإبعاد والتهميش والقلاقل في الشمال مثل الجنوب. كل هذا، هو ثمرة محاولة ادخال الجميع تحت مظلة هذا النظام دون تسوية مسبقة لأحوالهم، وهو نتيجة لتنامي أهمية الأسواق على الدول، مما يمثل نهاية لنمط ساد يوما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافة هي الرهان العالمي للقرن الواحد والعشرين

(حوار)

خوان ارشيبالدو لانوس، سفير الأرجنتين لدى فرنسا، ومؤلف كتاب «عالم بلا ملامح» يؤكد أن العولمة ليست مجرد مسألة اقتصادية، وإنما هي ثقافية كذلك. وهي تمثل بالنسبة له الرهان الحقيقي للقرن القادم.

□ من وجهة نظرك، لماذا لايتطرق احد الا للجانب الاقتصادى للعولمة؟

- بداية اقول إننا نتحدث اليوم عن العولمة وكأنها شيء جديد. لقد تحدث المؤرخ **فيرنان بروفيل** من قبل عن «العالم الاقتصادى» وهو يحلل التاريخ. منذ حوالى سبعة أوثمانية قرون مضت كانت مدينة البندقية فى القرن الثانى عشر هى «النمر المسيطر». وكانت سفنها تجوب اعالى البحار من المحيط الهندى وحتى بحر البلطيق. والأمثلة كثيرة على صعود الدول وفرض سيطرتها، نذكر على سبيل المثال انجلترا فى القرن التاسع عشر. ولكن العولمة الحالية هى اولا وقبل كل شيء ثورة فى تقنيات الاتصالات والذكاء الصناعى، خلقت ما أسماه المحلل الامركى برزيزنسكى «الحميمية الاجتماعية»، حيث يستطيع كل فرد التعرف على الآخر بشكل افضل، بفضل سرعة الاتصالات.

ثانيا، هناك عولمة الأموال التى تعرض كافة الدول لتأثيرات الحركة المالية. الأمر الذى أحدث تغيرا جذريا فى دور البنوك المركزية، وفى مفهوم الحدود بين الاقتصاديات القومية والسوق العالمية. أما الجانب **الثالث**، فيتمثل فى تلاشى مفهوم السيادة الذى هو أساس ظهور الدولة الامة.

فلم يعد هناك حدود فاصلة بين داخل وخارج البلاد.

- وما هى النتائج المترتبة على هذا؟

- النتيجة أن أصبحت التأثيرات الاقتصادية لهذه العولمة، لاسيما فى الوقت الحالى، أكثر حدة ووضوحا منها على الثقافات القومية. ولعل التحدى الاكبر يكمن فى تدعيم الهويات القومية والثقافية وإزاء هذا التدفق الكثيف للمعلومات، وازدياد حجم التسلية عن طريق الموسيقى وشاشات التليفزيون. والحقيقة أنه على عكس الفكرة السائدة، فقد بدأنا نعى أهمية حاجاتنا إلى تدعيم هويتنا فى إطار عالم فقد مركزيته وأفقد إياها فى آن.

□ إذن، الا يمكن أن نتخيل وجود عولمة ثقافية ايضا؟

- لايوجد ثقافة عالمية. فكل كائن حى يولد بثقافته وعاداته وقيمه ورؤيته للعالم. فالمجتمع اللاتينى على سبيل المثال له رؤية للحياة والمجتمع تختلف عن رؤية الحضارات الآسيوية او الشرقية لها. فالثقافة اللاتينية كما يقول بورج تعيش ما هو موجود، بينما تعيش الشعوب الشمالية على مالم يوجد بعد. أن استهلاك فرد صينى لمنتجات غربية لايعنى أن هويته قد تغيرت. وكذلك الحال بالنسبة لاستعمال لغة دون غيرها.

□ الا يوجد صورة لهذه العولمة الثقافية؟

- لايوجد، وإنما نلاحظ حاليا تقسيم العالم إلى تسع مناطق كبيرة لها خواص خاصة. فهناك الغرب والصين والعالم المسيحى والإسلامى، والهندى، والأمريكى اللاتينى - بما فيه البرازيل - وكذلك العالم الأفريقى. واعتقد أن ملامح هذه المناطق سوف تتدعم وإن تتلاشى. بل إننى قد اذهب لأبعد من هذا فأقول إن سقوط حائط برلين وإن مثل نهاية المواجهة بين نظامين أيديولوجيين، إلا إنه يعنى قبل كل شيء نهاية السيطرة الغربية وهيمنتها على العالم، من خلال منتجها الأساسى الحديث الذى يتمثل فى فلسفة التنوير. بل إننى أعتقد فى ظهور خصوصيات إقليمية.

ARCHIVE

□ فهل هذا يعنى تعميم «الأمركة»؟

- إننى لا أعتقد إطلاقا فى هذا. لأننا إذا عدنا إلى أوروبا فى الخمسينيات وتأملناها، لوجدنا أن كل شىء فيها كان امريكيا، وكانوا مبهورين بها انذاك اكثر من اليوم. أما حاليا، فإن أوروبا، ودولة تمثل القوة الصناعية الرابعة فى العالم مثل فرنسا، لها وزن نسبى اهم بكثير من عدة أحقاب مضت.

ان حقيقة أن الاعلام الرئى والسينما تديره شركات امريكية غاية فى القوة، لايعنى أن هذا الوضع سوف يستمر للابد، لأننا نمضى نحو عالم لامركزى لن تسيطرعليه إمبراطورية واحدة، بل سوف تتزايد فى ظله التعددية الثقافية. ولفرنسا دور كبير فى هذا الصدد بما لها من قوة ومركز خاص. والحقيقة أن امريكا اللاتينية تعد نموذجا مثاليا لهذا الأمر. فقد احتفظت رغم كل شىء بهويتها الثقافية، بل إن ثقافتها ازدادت انتشارا، فكافة دول جنوب الولايات المتحدة الأمريكية أصبحت تتحدث اللغة الأسبانية.

□ كيف ترى التبادلات الثقافية المستقبلية؟

- هناك تراث مشترك يضم كافة الثقافات، فالإنسانية واحدة، وهى تنمى قيما مشتركة بين كافة هذه المجتمعات، مثل احترام الإنسان والتعددية الدينية والتسامح بين كافة الأجناس. ولكن كل ثقافة تعبر عن ذاتها مع ذلك بصورة مختلفة. هناك إذن تراث مشترك وإنما لايوجد ثقافة موحدة على الصعيد القومى والإقليمى لأن هذا ضد الطبيعة. وقد تاكد دائما عبر التاريخ فشل الفكر اليوتوبى الذى يحلم بإقامة امبراطورية عالمية موحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعمة عز الدين

حوار مع:
بيتر جران

العولمة كما اشار اليها د. إسماعيل صبرى عبدالله: هى التداخل الواضح لأمور الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والسلوك، دون اعتداد يذكر بالحدود السياسية للدول ذات السيادة دون انتماء إلى وطن محدد أو لدولة معينة، ودون حاجة إلى إجراءات حكومية؟ فهل يعنى هذا كما ذهب سيد ياسين أن يتم ذلك التداخل أو التوحيد قسرًا ؟! أم أن (العولمة) تمثل لحظة من لحظات تطور النظام الرأسمالى العالمى ولا مفر من التكييف الإيجابى معها، مهما كانت السلبيات؟ أم أن العولمة تعتبر غزوًا سافرًا للهوية الثقافية؟

أياما كان الأمر، فإننا أمام ظاهرة كوكبية تحتاج إلى أكثر من وجهة نظر تفسرها ومن بين هذه الآراء التى تصدر عن نظرة متكاملة عميقة وتلقى الضوء على مفهوم العولمة من زاوية تاريخية، رأى الدكتور «بيتر جران» أستاذ تاريخ الشرق الأوسط الحديث بجامعة هامبورج بولاية بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية

ولقد قام بيترجران بالتدريس فى القاهرة على فترتين الأولى بالجامعة الأمريكية بقسم الدراسات العربية أستاذا لتاريخ العرب فى كتب المستشرقين، والثانية منذ سنوات قليلة، بكلية الآداب جامعة القاهرة حيث كان يُدَرِّس مناهج التاريخ، ومن أهم مؤلفاته: (الجذور الإسلامية العثمانية) (أسماء مصر تاريخ من ١٧٦٠ إلى ١٨٤٠) وقد قام المجلس الأعلى للثقافة مؤخرا(بترجمة كتابه المنشور بالإنجليزية عام ٩٦) بعنوان (مابعد الكولونيالية الغربية) إلى اللغة العربية.

نص الحوار:

● هل تتصور أن المنطقة العربية وأنت متخصص فى تاريخها الحديث، لديها القدرة على الدخول فيما يطرح الآن من نظم العولمة.

□ أنا أرى من وجهة نظرى أن «العولمة» أيديولوجية الليبرالية الجديدة ويبدو أنها وثيقة الصلة بمنطقة الراسمالية فى اهتمامها التاريخى بالاتصالات، وبنظراتها إلى العلم، وباستعدادها للمجازفة بنمو بعض البلدان والمناطق فى العالم. إنها أى الليبرالية الجديدة قريبة الشبه بالنزعة الفوضوية. فى إنكارها للتاريخ والشعوب والثقافات، فالعولمة فى تصورى هى نوع من الأوهام، ومخاطرة فكرية معاصرة، وفى أمريكا، هناك قبول لفكرة الانصهار العالمى ولنظام الوحدة الكونية، ولكن الأمر يختلف فى المنطقة العربية فالمثقفون هنا لديهم شكوك حول تلك المفاهيم، وأنا معجب بهذه الشكوك العربية، ولا أظن أن العولمة ستحدث تأثيرًا كبيرًا على المنطقة العربية، فأنا أرى أن المنطقة عانت فى الماضى من الاستعمار وتعانى اليوم من الاستعمار الجديد باسم العولمة التى هى الزى الجديد للاستعمار القديم.

● فى بحثك المقدم فى مؤتمر (العولمة والهوية الثقافية) بالقاهرة دعوت إلى التركيز على دراسة النهضة الحداثية المصرية والتى بدأت (بمحمد على) بدلاً من الدخول فى مفاهيم العولمة الغامضة، ماذا تقصد بهذه الدعوة؟!

أود أن تفهمى مداخلتى على أنها وجهة نظر نقدية إزاء ما ينطوى عليه مصطلح العولمة من أبعاد نظرية ممكنة ولا أود الخوض فى مناقشة التفاصيل عن الخيارات الفكرية والسياسية، أو عما نضيعه ونفقده حين نهجر مصطلح الحداثة لنحل محله مصطلح العولمة، وأيا كانت نقاط الضعف والغموض فى مصطلح الحداثة، ولما كنت أنطلق من المنهجية الماركسية بأنماطها المعروفة، فإننى افترضت وجود علاقة مادية بين المقولات الأساسية والظروف المتغيرة، لذلك فملاحظتى النقدية الأولى عن اليسار المعاصر الذى يقبل بالعولمة كمفهوم نظرى ضرورى، وأنه لا يوجد بديل آخر، هو خطأ كبير، ولسوف أستخدم مجال التاريخ المصرى نموذجا للتوضيح، ولنسأل أنفسنا: أى نوع من التاريخ المصرى سينشأ إذا اعتقدنا أن الإرساليات الأوربية هى التى شكلت التاريخ المصرى الحديث؟! فأين المصريون إذن من مثل هذا التطور للتاريخ؟ دعونا نناقش هذا الأمر: تأملوا ماذا يحدث لطه حسين والطهطاوى وعلى مبارك وغيرهم، حين يقوم الباحثون الغربيون بتفسير أعمال هؤلاء على نحو ينزع عنهم مصريتهم ويحولهم إلى فرنسيين. كيف تُقرأ رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل؟ فإن قراناها بلغة الرومانيسية الفرنسية فقدت إطارها المصرى؛ من هنا أرى أن القبول الضمنى بالعولمة يلغى مصر من اللوحة العالمية عمليا.

● ولكن قضية العولمة تعتبر مفهوما حديثا على التيارات الفكرية فى مصر والمنطقة العربية ولم يتعدَّ ظهوره سنوات قليلة.

●● إننى أجد جذور العولمة فكريًا فى عمل المؤرخين المصريين الذين يقبلون ضمنيًا بهذا المفهوم، كما أضع اللوم على الطابع المحافظ الغربى فى تناوله للتاريخ الراديكالى لمصر، فمثلاً المؤرخ عبدالعزيز الشناوى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال الستينيات، يتناول الحركات الثورية في مصر منذ عهد محمد علي، أو حتى منذ دخول نابليون مصر، ويقدم تحليلاً اجتماعيا واقعيا، في حين أن جيلي الذي تعرف على الماركسية أهمل موضوع الثورة والنضال السياسي وقدم نابليون ومحمد علي باعتبارهما ممثلين للنخبة التي حققت التحديث في مصر باستخدام التكنولوجيا الغربية. ولعلني أتساءل لماذا أهمل الباحثون دراسة (تاج العروس) للزَّبيْدي بينما راحوا يكررون ترهات ما جاء في (الجاسوس على القاموس) لفارس الشدياق؟!

أيا كانت الأسباب، فإن قبول مفهوم العولمة يضرب بجذوره في التاريخ الثقافي المصري منذ السبعينيات، ويبدو أن الباحثين دأبوا خلال هذه الخمس وعشرين سنة، على تمهيد الطريق لمفهوم العولمة.

هل ترى أن المنطقة العربية لديها حرية الاختيار في قبول العولمة كنظام عالمي جديد؟

●● إن المفكر سمير أمين هو أول من طرح هذا السؤال، وحاول الإجابة عنه في كتاباته، حيث أشار إلى أهمية أن تعتمد المنطقة العربية على نفسها في تلبية احتياجاتها، خاصة وأن لديها سائر الإمكانات المادية والبشرية لتحقيق ذلك، وأنا أوافقه على الرأي فليس من المفيد على سبيل تبرير مفهوم العولمة وقبوله القول بأن الرأسمالية صارت أكثر تدويلا اليوم، قياسا على ما كانت عليه في السابق، قبل نصف قرن، فهناك أدلة محدودة على أن الرأسمالية يمكن أن تستمر لألف عام، ولا ندري إن كنا في رأسمالية مبكرة أو متأخرة، ولعلنا في المراحل الأولى من الرأسمالية، فنحن نعرف الآن عددًا صغيرًا من الشركات الدولية، بل إن ٩٥٪ من رأسماليي العالم محليون وإن ٨٠٪ من سكان العالم ينشطون خارج السوق لأن لديهم ندرة في النقود، ويبدو أن هذه النسبة في ازدياد، وهم جميعًا يعملون بما يقيهم الموت جوعا.

ويتعذر وصف عالم البؤس هذا بلغة العولمة أو الرأسمالية المعَوْلَمَة، أو التنمية المتكافئة، أو حتى بلغة المركز والأطراف، لذلك أقول في النهاية: علينا نبذ خيالات القرية الكونية المزعومة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فدريكو جارثيا لوركا (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦)
واقع الأسطورة وأسطورة الواقع

يحتفل العالم هذا العام بمرور مئة عام على ميلاد شاعر عظيم، استطاع في حياته القصيرة الخاطفة كالشهاب، أن يضيء للإنسانية مسافة حميمة على طريقها الطويل إلى الحرية والجمال وسائر القيم النبيلة، الا وهو الشاعر الإسباني **فدريكو جارثيا لوركا**.

إن **لوركا** شانه شان اي مبدع حقيقي كبير في اي مجال اخر من مجالات الفن والادب والعلم، لا ينتمي إلى إسبانيا وحدها، ولا يخص اوروبا بالذات، وإنما هو ملك للإنسانية جمعاء، بما قدمه من إضافة إلى رصيدها وإثراء لوجدانها ودفاع عن كرامتها، لا فرق في هذا بين شعب وشعب أو بين جنس واخر، او بين ملة وغيرها من الملل والطوائف.

لقد انحاز **لوركا** في فنه إلى الإنسان بما هو إنسان، وهذا هو ما جعله يصدر في سائر اعماله عن ضميره الإنساني ورؤيته الفنية دون تعصب لمذهب أو انقياد وراء تيار بعينه؛ وكانه كان يرى بكبرياء الفنان الكبير وفطرته السليمة: ان الشاعر الحق اكبر من أن يستوعبه حزب سياسي معين او مذهب فكري بالذات، وما أدل كلمته في هذا المقام، حين سُئل عن مذهبه السياسي، فقال ساخرًا: «انا كاثوليكي شيوعي فوضوي متحرر تقليدي ملكي.. انا ذلك كله في آن»!

لفتت شاعرية **لوركا** انظار كبار الشعراء واعلام المفكرين في عصره، من امثال **خوان رامون خيمينيث ومانويل مانتشادو وميجل اونامونو** وغيرهم، واستقبل القراء قصائده بمزيج من الإعجاب والدهشة، فقد وجدوا لغة حية غنية ملفوفة بغلالة شفيفة من الغموض المثير، ومع ذلك فهي غير مغلقة، لانها توحي دون أن تبوح، وترمز دون أن تفصح، إنها لغة تهز الوجدان وتفتح الخيال على مناطق غير مألوفة، ليذوب الواقع في الأسطورة والأسطورة في الواقع حسب تعبير ريلراية؛ وهكذا بدات أعمال **لوركا** الشعرية تحظى بمكانتها، فمن قصيدة «الغناء العميق» عام ١٩٢٧، إلى «ديوان شعر الغجر» و«شاعر في نيويورك» وغيرهما من اشعاره اللاحقة.

لم يكن **لوركا** شاعراً كبيراً فحسب، بل كان ايضاً فناناً تشكيلياً ومخرجاً ومصمماً للديكور، وهو في هذا يذكرنا بشعراء كبار من نوعية **وليم بليك وطاغور**؛ تماماً كما تذكرنا حياته الفنية القصيرة **بطرفة بن العبد وابي تمام**، وقد حاولنا أن نقدم في هذا الملف نماذج من فنونه، شعراً ورسماً وكتابة نثرية؛ فقد كان اهتمامنا به في لغتنا العربية باعتباره كاتباً مسرحياً يفوق اهتمامنا به شاعرا في المقام الأول، فنقلنا في العقود الاخيرة مجموعة من اهم اعماله المسرحية، مثل «يرما» و«الزفاف الدامي» و«بيت برناردا البا» واخرجنا بعضها للمسرح.

إن وجه الشاعر، والرسام، وكاتب المقال، تاتي هنا لتضاف إلى وجه كاتب المسرح، حتى تكتمل بهذه الوجوه صورة هذا الفنان العظيم.

ح. ط

لورکا یرتدی زیًا عربیًا

الذكرى المئوية لميلاد لوركا

لوركا.. جزيرة الريح التشكيلية

الموت يطارد الحرف المتمرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في غبش فجر التاسع عشر من اغسطس عام ١٩٣٦، وبأحد اقسام شرطة غرناطة، نودي على المواطن «فدير يكو جارثيا لوركا» ليخرج ببذلته البيضاء من عتمة حجرة الحجز مع من نودي عليهم مثله، يعبثون جميعا في عربة نقل مكشوفة، تحملهم إلى خارج المدينة، فيما بين نهاية الخضرة المنبسطة وبداية الجدب الجبلي الصحراوي، بمنطقة تسمى «عين الدمعة» وهناك يهبطون جميعا، ويؤمرون بالسير قدما نحو الطريق الصاعد، لتنطلق على ظهورهم رصاصات الفاشست تغتال الشعر والبراءة والحق في حياة حرة، إلا أن «لوركا» بحسه المرهف المتسامي على إدراكه في هذه اللحظة، يميل برأسه للخلف ليواجه رصاصات العسكر ووجهه يحمل سؤال الإدانة: لماذا تغتال الأيدي السوداء القلب الأبيض؟

الاغتيال تم بالفعل، لكن لم ير احد تفاصيل المشهد السابق. وإنما هكذا تصوره المخرج السينمائي الأسباني «خوان باردیم» في مسلسله التليفزيوني «لوركا.. موت شاعر» (١٩٨٧)، مؤكدا ولأول مرة ان القتل المجهول للفنان العالمي قد تم بأيدي افراد الحرس المدني بشرطة غرناطة الموالين لقوات الجنرال «فرانكو» العسكرية ، الزاحفة من جنوب إسبانيا للقضاء على الحكومة الجمهورية الثورية، وإعادة الملكية إلى عرش مدريد، وفي طريقها المدمر إلى العاصمة اكلت الأخضر وأزهقت الأرواح الأبية، ومن بينها روح ذلك الفتى القادم من مدريد إلى غرناطة في زيارته الصيفية لأسرته بقرية «فوينتي باكيروس»، دون أن يعلم أن الحرب الأهلية ستندلع في أسبوع وصوله إلى غرة المدن الأندلسية، فيتم القبض عليه لصلته الشخصية بالجمهوريين وتعاونه معهم، ويقتال بليل، وتضيع جثته بحفرة جماعية خلال حرب استمرت ثلاث سنوات،

انتهت بانتصار الجنرال، وتوليه الحكم ولاية ديكتاتورية طويلة، لم توضع لها نقطة الختام إلا بموته عام ١٩٧٥.

التشكيلى فى قلب الشاعر

عاش «لوركا» طفولته وصباه بقريته الفرناطية الفيحاء، والقائل عنها «قريتى هى كل طفولتى»: رعاة، حقول، سماء، وحدة، فى كلمة واحدة بساطة» (١)، وثقف نفسه بثقافة (جيل ٩٨) الفلسفية والشعرية، ورموزه المتألقة، مثل الأخوان «ماتشادو» و «خوان رامون خيمنيث» و باى إنكلان و «ميجيل دى أونامونو» وهبط إلى مدريد ليقيم فى «دار الطلبة» سنوات طويلة مع التشكيلى الكبير «سلفادور دالى» ، وكوكبة ممن سيلمعون فى سماء الإبداع، فجمع بين التأمل الفلسفى للطبيعة فى تجليها البسيط التلقائى، والقدرة على تشكيلها تشكيلا يتسم بذات البساطة والتلقائية، بالخطوط الرقيقة والألوان المبهجة والكلمات الحساسة والشخصيات الدرامية الحية، وكانت الرؤية التشكيلية هى التى تحكم كل إبداعاته، والحس الموسيقى هو الذى يصوغ هذا الإبداع فى هارمونية رائعة، فالكلمات تسطع براقة على سطح الأوراق، والألوان تومض مانحة الصورة دلالاتها الحسية والفكرية معا، والدراما تحكم عالم شخصياته، والشعر يهيمن على عمق الصورة، فيصوغ وجودا مرئيا سمعيا فى آن واحد، فهو القائل فى قصيدته «حكاية سائرة أثناء النوم» فى ديوانه (حكايات غجرية) (٢٤ ـ ١٩٢٧):

Archivebeta
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خضراء ... أحبك خضراء

خضراء الرياح، خضراء الأغصان

يتهادى الزورق على مياه البحر

ويصهل الفرس فى الجبال

والظل يسقط على الخصر

وهى تحلم على سور شرفتها،

خضراء الجسد، خضراء الشعر،

والعيون فضية باردة.

تحت ضوء القمر الفجرى،

تتجلى الأشياء مرئية

وهى لا تستطيع أن تراها.(٢)

يسيطر اللون الأخضر فى المقطع الأول المذكور هنا من هذه القصيدة الشهيرة،فيسبح تحت ضوء القمر الفضى المدمى بحكم كونه قمراً غجرياً، يتبدى الوجود عبره ملونا للجميع، فى بقية مقاطع القصيدة، بين الفرس الأسود والبيت الأبيض، والأبراج الصفراء والحوائط الرمادية والسيقان النحاسية والملابس البرتقالية وبصمات الدم المطبوعة على الذهب، بينما يغيب كل هذا عن مرأى معشوقته الحالمة وهى مفتوحة الأعين.. هى صورة تعبيرية ملونة بالكلمات، تنطلق من عالم اللا شعور مرفرفة فى عوالم غير واقعية، مثلما يصوغ **لوركا** لوحاته الشعرية بنسيج تعبيرى سوريالى من خطوط مائلة وغير منغلقة.

وقد أقام معرضه التشكيلى الوحيد بقاعة عرض دالمو Dalmau فى برشلونة (٢٥ يونيو - ٢ اغسطس ١٩٢٧)، يتنظيم من سلفادور دالى وآخرين. وضم ٢٤ رسما مختلفا للفنان.

والمتتبع لعالم لوركا التشكيلى سوف يجد بين يديه مجموعة هائلة من رسومات أغلفة لعدة دواوين له، ومصاحبة لبعض من قصائده، وموجهة على كروت لأصدقائه، ومتداخلة مع صور فوتوغرافية، إلى جانب تصميمه لمناظر وملابس أعماله المسرحية الأولى وخاصة المكتوبة لمسرح الدمى (الجوانتى) والتى أخرجها بنفسه فى منزل عائلته بغرناطة، مثل مسرحيته «الطفلة التى تسقى زهر الحبق والأمير كثير التساؤل»، وقدمها لوركا بصياغة موسيقية أعدها الموسيقى الأشهر مانويل دى فايا، من خلال الفرقة التى كوناها سويا عام ١٩٢٣ باسم «مسرح النبوت الأندلسى «Teatro cachiporra Andaluz، وهو أشبه بمسرح الأراجوز.

عالم عرائسى

صاغ «لوركا» عالمه التأسيسى الأول من صور الطبيعة الحية فى المدن الغرناطية المتزجة بالمتخيل فى ذهنيته السابحة فى دنيا الخيال، فكان أول كتاب له تأمليا هو «انطباعات ومناظر طبيعية» (١٩١٨)، عن تأملاته للحياة فى جنوب اسبانيا، وكانت أول مسرحية له هى «شؤم الفراشة» (١٩٢٠) وهى دراما شعرية رمزية تدور فى أجواء عالم الحشرات، وأبطالها من الفراشات والصراصير والدود والعقارب، وقدمتها

فرقة (كوميك ـ دراماتيكا) التجريبية على مسرح (اسلابا) Eslava بمدريد، إخراج **جريجوريو مارتينيث سييرا**، وكان اول ديوان شعرى له هو «كتاب الأشعار» (١٩٢١) والذى مزج فيه الروح الأندلسية العربية المتوارثة وذكريات الطفولة فى الريف الغرناطى، بالاتجاهات الحداثية عند **خوان رامون خيمينيث وروبين داريو**.

وإذا كان **لوركا** قد خرج من عباءة (جيل ٩٨)، وملحقه الشعرى المسمى ب (جيل ١٤)، فإن **لوركا** قد انتسب لمجموعة من المبدعين الشبان عرفت باسم (جيل ٢٧)، وذلك عقب احتفال هذه المجموعة الشابة بالذكرى الثلاثمئة للشاعر القرطبى الغنائى الكبير «**لويس دى جونجورا**» (١٥٦١ ـ ١٦٢٧)؛ وقد شكل هذا الجيل الأخير جسرا إبداعيا مرت عليه الاتجاهات التعبيرية والدادية والسوريالية، وانعكست كلها فى اعمال **لوركا** ذاته عامة، وفى رسوماته خاصة، حيث تهيمن عليها الحركة السريعة والتعبير التلقائى غير الخاضع لأى تصحيح حرفى عقلانى، والمعتمد على الخطوط البسيطة والمزدوجة والتى تكشف ببساطتها عن ثنائية العالم التى عاشها **لوركا**، وعانى من تناقض طرفيها المتصار عين سواء على المستوى الفلسفى، حيث عشق لوركا الحياة وكأنه سيعيش مخلدا وارتعب من الموت ومن الوصول يوما للحظة الشيخوخة المؤدية بالضرورة إلى الموت، او على المستوى السياسى بين ثوريته الفنية وبورجوازيته الحياتية، التى جعلته يعمل مع الجمهوريين اليساريين دون أن يعلن يوما يساريته، او على المستوى الجنسى بين رجولته الظاهرة وأحاسيسه نحو ذات جنسه؛ والتى كشف هو بنفسه عنها القناع الشفاف فى مسرحيته الحادة (الجمهور)، والتى لم يستطع كتابتها إلا خارج بلاده، حينما كان فى كوبا بعد رحلته السريعة الى الولايات المتحدة الأمريكية فيما بين أواخر ١٩٢٩ وأوائل ١٩٣٠، وحينما قرأ مخطوطة المسرحية على بعض من خلصائه، بكت النساء منهم، ودعونه إلى حرقها وعدم الحديث نهائيا عنها، واختفت هذه المخطوطة زمنا طويلا حتى ظهرت على المسرح لأول مرة، على يد المخرج الشاب **لويس باسكال** فى الاحتفاء بذكرى وفاة **لوركا** الخمسين عام ١٩٨٦، خاصة وقد علق الفاشيست جريمة قتلهم **للوركا** بتهمة شذوذه الجنسى، وإن جاء القتل غيلة، بسبب تعاطفه وتعامله مع الجمهوريين، وإنشائه لفرقته الجامعية (الكوخ) (لاباراكا La Barraca) والتى قدم بها العشرات من العروض التحريضية بالقرى والمدن الإسبانية.

الوجه والقناع

لقد عانى **لوركا** مأساة التمزق بين تضاد الوجه والقناع، وعبر عنها فى لوحته «ويسقط القناع»، والتى تمثل وجها حزينا لمهرج يسقط القناع عنه، كما اكد على هذه الازدواجية بلوحته «الحب» (١٩٢٤)

والتي تمثل وجهي رجل وامرأة تمثل على جسد واحد، وكان وجه الرجل قناع يسقط عن وجه المرأة، وربما تأثر **لوركا** تشكيليا بابن (ملجه) العالمي **پابلو پيكاسو**. إذ أننا نجد تكراراً لهذه الفكرة عنده، قبل إنتاج **لوركا** وبعده. لقد عاني لوركا من هاجس الموت المطارد له، والمتجلي في كل أعماله الشعرية والمسرحية، وأيضا في رسوماته التي نثبت هنا منها لوحته «راسان مقطوعان» (بوينوس ايريس - ١٩٣٤) وتمثل راسي **لوركا** والشاعر التشيلي **بابلو نيرودا** مقطوعين مثبتين على منضدة والدم ينزف منهما، بينما يسبح في الأفق هلال شاهد على الموت المطارد للشاعرين، وقد أشفع **لوركا** رسمه هذا بتقديم **لنيرودا** قال فيه: «هذا شاعر اقرب للموت منه للفلسفة، اقرب للالم منه للإدراك، اقرب للدم منه للحبر» (٢)، وكأنه كان يتنبأ ذاته.

هوامش

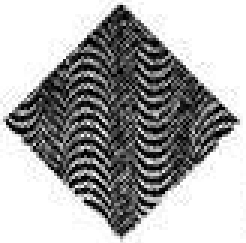
(1) Garcia Lorca, F.: Canmos apiertos por G. L. Editorial Hernando, Madrid. S, D. P. 23

(2) Garcia Lorca, F. : Romance Sonámbulo, En "Romancero gitano". OBRAS COMPLETAS. Tomo (1). Edición del Centenario - Aguilar. 1990. P. 10

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(3) Los 1000 Protagonistas del Siglo xx. El Pais Madrid. 1992. P. 138.

ت: حامد أبو أحمد



قصائد لفيديركو جارثيا لوركا

القمر يطل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما يطلع القمر
تضيع الأجراس
وتظهر الطرق
التى يستحيل اختراقها
عندما يطلع القمر
يغطى البحرُ الأرضَ
ويشعر القلب أنه
جزيرة فى اللانهائى

لا أحد يأكل البرتقال

تحت القمر البدر

إذ ينبغى أن يأكل

فاكهة خضراء مثلجة

عندما يطلع القمر

بمئة وجهٍ متساوية

فإن العملة الفضية

تصدر فى الجيب نشيجا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغنية القمر، القمر إلى كونشيتا جارثيا لوركا

أتى القمر إلى كير الحداد

وفى جعبته سنبلات الطيب.

الطفل يرنو إليه.

وفى الهواء متأثرا

يحرك القمر ذراعيه

ويكشف عن ثديين من القصدير

الصلب فى فسق وطهارة

اهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر.

فإن جاء الفجر

سوف يصنعون من قلبك

أطواقا وخواتم بيضاء .

أيها الطفل، اتركنى أرقص.

وعندما يأتى الفجر،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف يجدونك عند السندان

وعيناك الصغيرتان مغمضتان

اهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر

فأنا أحس بأفراسهم.

أيها الطفل، اتركنى، ولا تطأ

بياضى المنشّى.

الفارس كان يقترب

يقرع طبلة السهل.

والطفل فى داخل الكير

وعيناه مغمضتان

وعبر مزارع الزيتون كان الغجر

آتين بالبرونز والحلم

الرءوس مرفوعة

والعيون مطبقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف تغنى البومة،

آه كيف تغنى على الشجرة !

القمر ينطلق نحو السماء

ويده فى يد طفل.

وداخل الكير يبكى

الغجر، صائحين.

الهواء يحرسه، يحرسه.

الهواء مازال يحرسه.

إشبيلية

إشبيلية برج
مملوء برماة مهرة.

إشبيلية تجرح
وقرطبة تُميت

إنها مدينة تترصد
إيقاعات طويلة
وتطويها
مثل المتاهات
مثل سيقان الدالية
المشتعلة.

إشبيلية تجرح!
تحت قوس السماء،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى سهلها النظيف
تطلق السهم
الدائم لنهرها.

وقرطبة تميت!
وبجنونها بالأفق
تخلط فى نبيذها
مرارة دون جوان
واكتمال ديونيس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشبيلية تجرح
دائما تجرح إشبيلية!

الجيتار

يبدأ نحيب الجيتار
وتحطم كئوس الفجر
يبدأ نحيب الجيتار
ولم يعد يجدى

إسكاته

إنه يبكى برتابة

مثلما يبكى الماء،

مثلما تبكى الريح

على القمة الثلجية

ومن المستحيل

إسكاته.

إنه يبكى لأشياء

بعيدة.

رملة الجنوب الساخن

التى تطلب زهرات الكاميليا البيضاء

تبكى سهما بلا هدف

والمساء بلا صباح

والعصفور الأول ميت

فوق فرع الشجرة.

آه أيها الجيتار!

القلب المجروح

بسيوف خمسة.

ARCHIVE

هوامش على أشعار عمر الخيام

فيديريكو جارثيا لوركا

ترجمة وتقديم: عايده علام

تقديم:

عشق لوركا، ابن الأندلس البار تراث بلاده، ومال مع توجه جيله لفحص ذاتية أمته دون تعصب، يتقوقع به داخل حوصلته الأوروبية، وحرص مع اقرانه على عدم استبعاد أية فترة زمنية من تاريخ بلاده، خاصة فترة الحكم العربى الإسلامي الطويلة والممتدة لأكثر من ثمانية قرون، والتى اعتبرتها الأجيال السابقة على لوركا مرحلة أضرت بإسبانيا وأخرتها عن اللحاق بالنهضة الأوروبية، بينما راى فيها لوركا ونفر من جيله، ثم فيما بعد جيل كامل من المستعربين المستنيرين، مرحلة من أهم مراحل تاسيس الامة الإسبانية، وتحدث عنها البعض من الإسبان باعتبارها «تاريخ إسبانيا العربى الإسلامي»، ولذلك راح لوركا صبيا وشابا يطالع منجزات الثقافة العربية والإسلامية بشغف، سواء تلك المتروكة فى كتب وأوراق، أو القائمة فى أبنية وعمائر، كقصر الحمراء بغرناطة، والمسجد الكبير بقرطبة، أو تلك المبثوثة فى تقاليد المجتمع الأندلسى بأكمله.

والتقت رؤية لوركا الإنسانية لتراث بلاده، بحبه لشاعر حداثى عظيم هو شاعر نيكاراجوا الكبير وأحد رموز الحداثة الإسبانية «روبن داريو» (١٨٦٧ - ١٩١٦)، وكان قد قرأ له، ضمن ما عشق قراءته له، تقديمه الرقيق والعميق لترجمة «رباعيات الخيام» إلى الإسبانية، والتى قام بها الأرجنتينى كارلوس موتسيو ساينث بينيا، ونشرت فى طبعتها الأولى عام ١٩١٦، وامتلك لوركا نسخة منها، اشتراها من مكتبة «ليبريريا بريييتو» بغرناطة فى نوفمبر ١٩١٧، وخطط بقلمه الرصاص تحت تسع من هذه الرباعيات المنشورة، والتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدور كلها حول الخمر دواء القلب الجريح، صديق المحب المخدوع، وعن الوجود اللامجدى دون حب، ومن ضمن هذه الرباعيات المخطط تحتها، تلك الرباعية التى نترجمها عن الإسبانية:

لم أفكر أبدا فى أن السماء مكان للسكون

ولم أبك أبدا، فدموعى أطفأت عيونى

والجحيم ليس أكثر من شرارة تافهة

إذا ما قارناه بهموم روحى

وقد انعكست موضوعات الخيام التى استهوت لوركا الشاب، على أعماله الأولى وقد ذكر ثلاثا من الرباعيات التسع المخططة، روبن داريو فى تقديمه المشار إليه، وهو تقديم كان قد ظهر قبل ذلك مقالا فى جريدة (لاناثيون) La Nacion بالعاصمة الأرجنتينية (بوينوس أيريس) فى ٢١ أغسطس ١٩١٤، وقد نشر لوركا مقاله المترجم هنا عن عمر الخيام، باسم عربى هو (أبو عبد الله)، وأهداه إلى نفس الصديق «لورينثو مارتينيث فوست»، الذى بمجلة (الآداب) Letras، وكان عمره وقتذاك ١٩ سنة، ووقعه باسم أهدى له أيضا مقالاً اخر له باسم «البيثين» Aibaicm . أو (البياسين) كما تعرف هذه البقعة الغرناطية الجميلة فى تاريخنا العربى - والذى سيظهر فيما بعد كفصل فى كتابه «انطباعات ومناظر طبيعية» (١٩١٩)

وقد أنهى لوركا مقاله، ناعتا عمر الخيام بنفس الصفة التى أطلقها عليه روبن داريو فى تمهيده المشار إليه سلفا، بانه «شاعر جليل متسام على الجموع»، حيث قال «روبن داريو» من لم ترقه الترجمات الأخرى للساحر الرائع عمر الخيام، فسوف تكون لديه عبر صفحات هذا الكتاب مطالعة ممتازة للشعر الأصيل، لعالم الفلك وشاعر فارس الجليل».

جاء فى مقال لوركا ذكر لمجموعة من أسماء الشخصيات الحقيقية والأسطورية والمبتدعة، التى يعرفها القارئ العربى مثل «هاملت»، رائعة شكسبير المعروفة، و«دون كيخوته» بطل رواية ثيربانتيس الشهيرة، والتى درج استخدام الاسم الفرنسى لها وهو «دون كيشوت»، وكذلك اسم «فارتر» هو بطل رواية جوته الرسائلية «آلام فارتر» (١٧٧٤)، ذلك الشاب الحساس المكتئب والذى يعانى من الحب وإحباطاته، ثم اسم «سيخسموندو» وهو بطل مسرحية الكاتب الكبير، وأحد عمد العصر الذهبى الإسبانى: كالدرون دى لاباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) «الحياة حلم» (١٦٣٤)، وسيخسموندو Segismondo هو أمير بولندى، يمر بتجربة شبيهة بتجربة بطل إحدى قصص الف ليلة وليلة، وهى «النائم واليقظان»، أصل مسرحية سعد الله ونوس المعروفة «الملك هو الملك»، حيث يعيش سيخسموندو حبيسا بأحد أبراج مملكة أبيه، بعد أن سجنه الأب منذ الصغر خوفا من تحقق نبؤة النجوم، القائلة بأن الابن سيطيح بالأب وينكل به حينما يصبح ملكا، وكأنه أوديب آخر، إلا أن الأب يقرر فى لحظة أن يقوم بتجربة مثيرة، حيث يعمل على تخدير ابنه، وتسليمه السلطة بعد التخدير ونقله لقصره المنيف، موهما إياه أنه

في حلم، مع وضعه تحت مراقبته خلال ممارسة تقاليد الحكم، فإذا عدل استحق الملك، وإذا ظلم أعيد مرة أخرى بالتخدير إلى محبسه وهو ما حدث بالفعل.

أما إشعيا Isaias فهو أحد أنبياء العهد القديم، ظهر في النصف الثاني من القرن الثامن قبل المسيح، وقد عبر عن الرسالة الإلهية الموفد بها وبوضوح وحمية، وأعلن أن الخطيئة هي نتاج التحدي للرحمة الإلهية، ثم يبقى معنا اسم الناقد الفرنسي والشاعر الرمزي الكبير «شارل بودلير» (٢١ ـ ١٨٦٧)، صاحب ديوان «زهور الشر» (١٨٥٧).

ف.ج.لوركا

هوامش على أشعار عمر الخيام

«إلى صديقي العزيز لورينثو مارتينيث فوست»

حينما انعكست بالأمس أشعة الشمس أمام عيني فكرت مليا في الحاضر، فالماضي هو أعجوبة الموت، والمستقبل.آه من هذا المستقبل!.الحب والألم يتألقان على مرآة ماهو ذاتي الوجود. أسمع صوت إشعيا: رسول السلوى المقدس. متنبئا بأن الأسد سيأكل تبنا وكأنه ثور مخصي، وسيقبل الذئب الحمل، غير أن الحياة ستظل هي الحاضر.فماذا يهمنا إذن فيما مضى و فيما هو آت؟ متى نبكي؟ الآن، حالا ومتى نستمتع بالحياة؟ الآن فورا ومتى نموت؟ أيضا الآن آه يا عمر يا خيام. أيها الرائع البعيد عنا، يا من أردت أن تكون حجرا كريما في نبيذ روحك! آه يا ساحر الحيرة المؤلة والممتعة السابح في الضباب!. ترى ما الذي جذبك إلى الخمر؟ وأي عالم باطني عايشته حينما تعمقته؟ بلا ريب أن إيمانك الديني بوحدة الوجود قد نبع من تأملك المطلق للأشياء. واكتشفت أن الأشياء تمتلك روحا خفية، لا تتجلى إلا حينما تحدث فينا انفعالا. ويمتلك الخمر بألوانه الأرستقراطية الجلية روح الصدق والحب، فهو قادر على تبديد ظلمة الليالي ومحوها.

أيا عمر يا صوفي الالتباس، يا من أدرك أكثر من أي امرئ آخر أسرار الخمر الغامضة، وخبر نشوة الشراب والروح وقدرها، فوق أعشاب الحقل الناعسة شربت الخمر وسكرت بالحبيبة. ورحت تفكر في السماء...

عندما نحوز روحا نبيلة ـ ذلك الأمر المهجور في أيامنا هذه ـ ويمكننا التسامي بها على حقارة الجسد، ولو أنا (.....)(*) روحه القدس، وشربنا النبيذ، لأحسسنا بفوحان الحب بارواحنا؛ حب اللاشيء، وحب كل شيء. حينئذ نمتلئ بالحسن، والحسن لحظة خاطفة، والنبيذ مشروب باقداح القلوب، متناغم بساحات مشاعرنا البهية. واهبا إيانا القدرة الأكيدة على الرؤية البصيرة لكينونتنا.

الحب! فلنحب كثيرا. ولنحترم كل أوضاع المعيشة فما أهمية أن يشكو البعض من العقوبات الخالدة، بما فيها عقوبة الوجود؟ وما أهمية أن تعصف بنا الأفكار؟ وإذا ما كنا قد تمكنا من استبصار دواخلنا، فلربما نكون قد عشقنا كل شيء في هذا الوجود، غير أن أوضاع الفلسفة مازالت للأسف قائمة، والبشر مكتوب عليهم منذ الميلاد ضرورة اتخاذ أحد أوضاعها، وتسير الغالبية الطريق حتى الفناء، مدافعة عما لا تعرف حقيقة ما تدافع عنه. فأين تكمن الحقيقة إذن؟ وما الذي تخبئه بأعماقها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاطفة الإيمان المنبوذة؟ إن النفور والكراهية والموت تولد بين ظهرانينا، ويسعى البشر لتحطيم بعضهم البعض فى مواجهة لذات معتقداتهم. آه لو تحدث الليل إلى هؤلاء ذات ليلة من ليالى أحزانهم، واستمعوا لروح العلة! لشربوا حتما شراب عشقهم للحياة باقداح الإنسانية. فلماذا إذن نتعذب بعقوبة الخلود بكل وحشة مواجعنا، آه يا عمر، يا ابن نيسابور المقدس، ها أنت ترى كيف يتصارع البشر فيما بينهم،وهم معلقون بالأمس والغد، بينما يستصرخون غنيمة اليوم. لقد تبصرت عالمنا ببحوره الغوامض، وصحت مندهشا «اليوم! اليوم! اجلب إلىّ الخمر وشفاء الحبيبة، فالورد زهر الزهور، والنبيذ أريج، اليوم اليوم ها قد أتى الليل مشعلا سراج الخمر والعاطفة» وأنت رأيت بالأمس حقيقة اليوم المضجرة. وكيف لا، يا مستبصراً بلون الياقوت الأحمر الجليل، فاليوم هو الحياة، والأعوام كذلك هى اليوم، والماضى يوم مات، والمستقبل يوم قادم، ولذا نحن نعيش دائما فى اليوم.

أيها الشرقى العظيم الملتحف ببهاء القمر ألا ترى أن البشر لا يمكنهم إدراك الخلود بالخلود؟فعندما نفكر فى جلال الروح، فنحن نستبصر له يومه الخالد حينما نرنو للخلود، ونتأمله، يتحقق بين أيدينا لحظة تعمقه والخيال هو أعلى الملكات التى يمتلكها البشر، وهو الذى يشرفينا السلوى عبر اليوم السرمدى. الإنسان هو الحضور الدائم، ولقد أدركت، أيها الشمل المطلق باللذة الصافية فى الخمر، حضور الحب والضباب الشفقى آه يا متنفس عطر الفيوم النادر، ها أنت قد رأيت مواكب الفلسفات تمر أمامك، وفتحت أنت الباب الذهبى ليومك الخالد، ومنحت الخمر معناه الحقيقى، ورغم أنك الأكثر عبقرية بين الجميع، وقد صرت ابنا للخيال الرائع، فإن شعبك قد حظر تناول أقداح الشراب المميت.

كان محمد عبقريا بارعا حين عرف كيف يقرأ جيدا قلوبكم، ولذا فكما لم يسفه قيمة الجسد، كى يهوى هذا النعيم السرمدى فوق كل شىء، فقد حرم عليكم الخمر من أجل أن تنتشوا بأرواحكم لقد عرف أن الخمر يدمر المذاهب الدينية، ويداعب الصدور بانفعال وتوقد وطفيان، فالانتشاء بخمر الروح يجب توقيره، بينما الانتشاء بخمر الجسد لا حق له فى الوجود.

منح بودلير الخمر اسم الابن الثانى للشمس، وأنت يا عمر قدرته أكثر فاعتبرته الابن الوحيد والحقيقى، عشق الشعراء الخمر بالخمر، وأنت عشقت ذاتك به، ومن المؤكد، وقد عبرت أنت فى مناجاتك عنه، أن بلدا متحضرا قد ازدراك، لذا فقد رثيت ذاتك متسائلا: «ماذا أفعل أنا؟» هذا مربط الفرس، «ماذا أفعل أنا؟» المغامرون يستغيثون من هؤلاء الذين بازدرائهم له يقطعون عليهم سبل المغامرة «ماذا أفعل أنا؟» والقبيحون الذين ولدوا مشوهين مفزعين، يصرخون بروح عالية «ماذا أفعل أنا؟»، والسجون تعوى بصوت واحد «ماذا أفعل أنا؟» والأغنياء والضعفاء يتنفسون الصعداء «ماذا نفعل نحن؟» والشعوب تسعى لدمارها، وفى عمق الصورة تقبع المذاهب والعاطفيات وأنت يا خيام، آثم الروح، قد قلت يوما: «الخمر! الخمر! ثم توغلت فى المملكة العليا آه أيها الشرقى الرائع المتجلى لمنطق الحياة الواقعية نتجرع مر توافهها، ونواصل السير فى طرقها الحزينة، وأنت كنت رحيما ورءوفا حينما اعتبرت ذاتك جزءاً من عجلة الحياة الدوارة دون غاية، ولأن البشر غير قادرين، لعيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيهم، على تقدير أعمال العظماء، فقد عجزوا عن تقديرك لكن الزمان التالي يا عمر، قد غسل عنا عار عدم الفهم، وأدخلنا في إنسانية جديدة أكثر تحررا من إنسانيات الأمس، لذا راحت الشخصيات المحيطة بالدون كيخوته، في تقديره والتسامي به، وهو نفس ما حدث مع سيخسموندو وهاملت وفارتر.. وهو أمر عادي، فالنبيل عندنا دائما ما يسقط في هوة الفهم المتسرع وأنت قد سكبت الخمر على الأرض، لإزالة هموم المحبين الذين ناموا على أديمها.

أنبلت الزهور النادرة، والقصور، والوان بلادك شبابك الطاهر.. وأنت بامتلاكك القدرة على تبصر الحدائق المفقودة، والوان الحيرة الزاهية، تقول، وتؤكد تلك الأشياء التي تثير داخلنا انفعالات غريبة ومتمايزة.

انت بالفعل ذلك الشاعر الجليل، كما وصفك روبن، والاكثر تساميا عن الجموع التي بلا ملامح.

«أبو عبدالله»

هوامش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Gibson, Ian:Un Probable Articulo de Lorca Sobre Omar Jayyam. En Cuadernos Hispanamericanos .No٣٣٠ ٢٤ Julio . Agosto١٩٨٦ Madrid .P .٢٧

(*) يوجد فراغ هنا، في الأصل.

(٢) Garcia Lorca, F.: Obras Completas. Tomo ١\٣٧٠.P.١٩٩٠ -Aguilar Edición del Cincuentenario

فيليب ويلرايت
ت: حسن طلب

الشعر والأسطورة والواقع

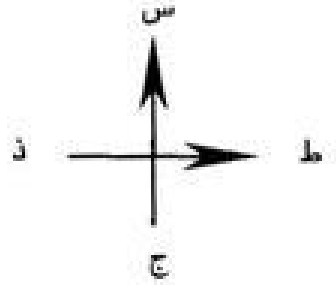
إلى : لوركا. واقع الأسطورة وأسطورة الواقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاتب هذا المقال هو الفيلسوف والناقد الأمريكي المعاصر فيليب ويلرايت P.wheelright؛ وهو أحد الفلاسفة الذين وجهوا نقدا عميقا إلى ثقافة العصر، التي أصبحت في نظره ثقافة فقيرة غير مبدعة، بعد أن خضعت للرؤية الوضعية التي أعلت من الجوانب الحسية على حساب الخيال، وجعلت من التجربة بمعناها الواقعي المادي المباشر الطريق السليم المؤدي إلى الحقيقة. يدافع ويلرايت هنا عن الخبرة الإنسانية الشاملة، التي تستند إلى الرؤية الشعرية بالمعنى الواسع للمصطلح، وهي رؤية تشمل عنده كلا من الفن والدين والأسطورة. ومن الطبيعي أن تكون الأولوية في هذه اللغة للرمز Symbol، لا للعلامة كما في العلوم الطبيعية والرياضيات، أو كما في التكنوصوفيا Technosophy التي تعبر عن الفكر الجديد الذي ولدته التكنولوجيا في تطوراتها الأخيرة. وينتمي ويلرايت إلى سلالة المفكرين المعاصرين الذين تأثروا بالفيلسوف إرنست كاسيرر E. Cassirer وبتلميذته سوزان لانجر S.Langer وغيرهما من علماء الأساطير والأنثروبولوجيا. وقد عبر ويلرايت عن رؤيته خير تعبير، في عدة كتب مهمة، لعل أشهرها هو كتاب (الينبوع المشتعل The Burning Fountain)، الذي خصصه لدراسة لغة الرمز في الأسطورة والفن والدين.

يعاني الشعر هذه الأيام من تقدير متفاوت يرتفع به إلى عنان السماء، ويهبط به في الوقت نفسه إلى الدرك الأسفل. فنحن نكيل لشكسبير المديح الذي كان يتوجه به معاصروه إلى النظام الملكي، أو إلى القدماء؛ في حين أن هناك ما يدعو للاعتقاد بأن جمهور المسرح المعاصر لا يبالي كثيرا بمسرحياته، إلى الحد الذي صار فيه المترددون الغلاظ على مسرح جلوب Globe، بل وأكثرهم وعيا، يستقبلون هذه المسرحيات على أنها جزء من [illegible]لية المنتظرة.إن اللغة المشحونة، لغة التركيب المترابط [illegible] أصبحت نادرة على خشبة المسرح أو في السينما هذه الأيام. وحين توجد، فالأرجح أن يعطلها ادعياء الفن، أو بالأحرى تعطلها أذواقهم المنافقة. إننا نقرأ الشعر باعتباره فرعا خاصا من فروع المعرفة؛ وقد نصبح متخصصين فيه أو منجذبين إليه، كل حسب مهنته ومزاجه وسليقته؛ غير أننا ننكر إقحامه في مشاغل الحياة اليومية المعتادة. ويبدو الشعر لمعظمنا، مثل شيء جدير بأن نقيمه نُصبًا على قاعدة، ونتركه هناك، وكأنه إحدى البطلات العفيفات في حكاية عاطفية من العصور الوسطى: تبقى سليمة طاهرة الذيل.

لم هذا التسطيح في الاستجابة للشعر بين ناس هذه الأيام؟ قد يكون هذا هو أهم سؤال نثيره، لأنه لا يتعلق بالشعر والاستجابة الشعرية فحسب، بل يتعلق ضمنيا بالمرض العام لعالمنا المعاصر، إن أعراض المرض متصلة فيما بينها على اختلافها، وأظن أننا لن نفهم السبب في أن الشعر العظيم لم يعد يُكتب، في عصر يتيح للحديث عن الشعر ما لا حصر له من المحاضرات، إلا إذا فهمنا أيضا السبب الذي يجعلنا نترك رفاقنا من المواطنين جوعى في عصر وفرة الإنتاج، والسبب في أننا باعتبارنا أمريكيين، قد ظللنا عشرين عاما نعلن حبنا للسلام والديمقراطية، في الوقت الذي كنا نساند فيه الدكتاتوريات المالية، ونحاصر النظم الديمقراطية في ثلاث قارات، والسبب في أننا باعتبارنا مسيحيين، نعتقد بصواب بناء الكنائس المهيبة، بينما نعامل الله على أنه موضوع خارجي من نوافل يوم الأحد في السنين الأخيرة. إن السؤال عن وضع الشعر في عالم اليوم لذو علاقة متداخلة بمثل هذه الأسئلة، ويبدو لي أننا لن نستطيع أن نفهم أي سؤال منها على نحو دقيق إلا من خلال منظور يلم على الأقل بالإطار العام للأسئلة الأخرى، والمنظور المطلوب في رأيي، منظور أسطوري/ديني Mytho-religious، بعيدا عن أي لغو قد يرتبط أحيانا بهاتين الكلمتين، ذلك أن هذا المنظور يتضمن إعادة اكتشاف للشروط الأصلية والجوهرية الثابتة لبصيرة الإنسان وقداسته. وتهدف هذه المقالة، إلى بيان طبيعة هذا المنظور، وإلى اكتشاف حضوره الكامن في بعض نصوص الشعر العظيم في العصور الماضية.



لنفرض أننا سنمثل لبعد الخبرة الإنسانية مؤقتا، برسم توضيحي، يشير فيه الخط الأفقي: ذ/ظ، إلى بعد الخبرة الدنيوية Secular، أو الخبرة التجريبية Empirical، كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينبغي على ما اعتقد أن نسميها بدون فضول، بكل مافيها من انغماس في عالم الأشياء والعلاقات والأفكار التي تؤلف عالم الحس المشترك في الحياة اليومية؛ وهذا الخط له قطبان: فخارجيا هناك الظواهر (ظ) التي تشكل عالمنا الطبيعي Physical، والتي يجمعها الحيز المكاني، وترتبط بقوانين السببية، وتكون هي الموضوع الحقيقي للبحث العلمي. وعلى القطب الآخر المحور الأفقي، تقف الذات Ego (ذ)؛ التي يمكنها أن تعرف الظواهر جزئيا باعتبارها مشاهدة، وجزئيا، باعتبارها دون شك ضالعة في ترابطها وفي مغزاها. إن أكبر الحركات الفلسفية في القرون الثلاثة الأخيرة تدين بطابعها وحدودها للتركيز الذي أرى أنه لم يكن ضروريا - على المحور الأفقي. وقد وقع ديكارت Descartes في خطأ إضافي، بتجسيمه محور الذات (ذ) و(الظواهر، (ظ)، واضعا الذات المفكرة وعالم الأشياء الممتد؛ كلا منهما في مواجهة الآخر، باعتبارهما جوهرين متمايزين. لقد أهوى على الكون ببليطة فشقه نصفين كما قال هيجل Hegel. فقسمه بهذا إلى مجالين متباينين تماما: فكر بلا امتداد، وامتداد بلا فكر: وبذلك يكون قد رسم للفلسفة الحديثة وجهتها، وربما يكون قد رسم لها مصيرها. لقد كان التسليم بهذه الثنائية الديكارتية مفيدا جدا للتطور اللاحق في العلم الطبيعي، وكانت الفائدة ماثلة في جانب واحد، هو فعالية المفاهيم؛ وليس في ثراء التأويلات. وقد نتج عن هذا بصفة عامة، عزل الطبيعة عن الإنسان، بعد أن تم تجريدها من المغزى الإنساني، وهكذا تم حرمان الإنسان من حسه الطبيعي بالتواصل مع العالم من حوله، ليصبح بمفرده في مواجهة المطلق. وفي هذه المواجهة العصيبة، حمل الإنسان الديكارتي تعويذة وحيدة، هي العقل الخالص، الذي يستطيع - كما تم استخدامه بالفعل - أن يجيب على الأسئلة جميعا، وأن يفض الأسرار كافة، وأن ينير أية زاوية معتمة في نظام الكون. لقد أصبحت الحقيقة بكاملها أمام هذا العقل الذي لا يقف في طريقه شيء، واضحة وضوح الحقائق الرياضية وثابتة ثباتها، فالصبي الذي ينجح في حل مسألة حسابية، يعرف عن هذه المسألة - كما صرح ديكارت - أقصى مايمكن أن يعرفه عنها العقل الإنساني، والعقل الإلهي ضمنيا. وقد يستطيع عالم الطبيعة بالمثل عن طريق تقييد نفسه بالأفكار الواضحة الجلية، أن يصل إلى أقصى مايمكن معرفته حول أية مشكلة ماثلة، ويجب أن يصدق هذا حسب المبادئ الديكارتية، على عالم النفس وعالم اللاهوت، وعلى أي باحث في أي مجال، وكأننا من يكون هذاالذي يلتزم بالمنهج العقلي المضبوط لكأننا بإزاء الربة أثينا Athene التي ولدت كاملة من رأس زيوس، أو إن شئنا تشبيها أحدث، لكأننا بإزاء الحكمة الكامنة في مصباح كليجل Klieg light الساطع، مقابل تلك التي تكمن في تكييف عيون الإنسان مع مزيج الضوء والظل في عالمنا المألوف؛ ذلك أن العالم المألوف - وهذا هو مايعيبه عند العقليين مثل ديكارت - له ماض، فهو يتطور، ويخضع لشرط الزمان، ويستخلص جل معناه من التقاليد الشائعة. في حين أن التقاليد خرافة عند ديكارت، باستثناء ما يمكن تبريره منها عقليا، والولاء للماضي عنده عبودية،

فالفيلسوف عليه أن يكون كالمهندس المعمارى الذى يقوض المنازل اللطيفة والشوارع المتعرجة لمدينة العصور الوسطى، ليقيم مدينة متناسقة لا يضل فيها أحد طريقه. وهكذا كان لنا أن نجد مع فلسفة ديكارت العقلانية، وعلى مقربة من نشأتها الحديثة، أفولا لسائر الهرطقات. إنها خطيئة الفطرسة العقلية، أو إذا شئت تعبيرا أفضل: إنه ضلالها، فهنا إعادة تمثيل لهبوط آدم ولبناء بابل ، مما يؤدى فى عصرنا إلى خطل الأمل فى مستقبل لا يرتبط عضويا بتذكر للماضى، وإلى حماقة أن نحاول بناء التاريخ انطلاقا من حاضر غير تاريخى.

لقد كان تأثير ثنائية ديكارت العقلانية واسع المدى. وعلى الرغم من أن بعض أركان مذهبه قد تم تعديلها أو رفضها فى الفلسفات اللاحقة، إلا أن النظرة الديكارتية فى إدراك الخبرة الإنسانية باعتبارها ذاتا فردية قادرة بقواها الذاتية على أن تعرف عالم الظواهر الذى يواجهها؛ قد لعبت دورا حاسما. إن التجريبيين والوضعيين الإنجليز بصفة خاصة، منذ جون لوك J.Locke، ومرورا بد يڤيد هيوم D. Hume وجون ستيوارت مل J.S. Mill، إلى برتراند رسل B. Russell وأغلب الفلاسفة المحترفين فى يومنا هذا، قد اختلفوا فيما بينهم، لا حول أية نزة شك فى الكفاية الذاتية للمحور الأفقى للخبرة، ولكن حول طرائقهم الخاصة فى التمييز بين الذات وموضوعها، أو عملية الربط وتوزيع التأكيد بينهما، ولقد وصلت الفلسفة الأفقية Horizontal اليوم إلى أنصع تعبير عنها وأنفذه فى مذاهب يجمعها نسب مشترك كالسلوكية Behaviorism والأداتية Instrumentalism والوضعية السيمانطيقية Semantic Positivism: السلوكية التى اختزلت العقل الإنسانى إلى مايمكن ملاحظته تجريبيا من السلوك الجسدى؛ والأداتية التى تختزل معنى أى مفهوم إلى مجموعة من العمليات التجريبية التى يمكن من خلالها لدلالات المفهوم أن تتبدى موضوعيا؛ والوضعية الدلالية التى تهدف إلى مطابقة تفصيلية كاملة بين وحدات اللغة، ومجموعات المواضيع والوقائع أو نماذجها التى تشير إليها هذه الوحدات اللغوية. لقد أحرزت هذه المذاهب الثلاثة، التى يمكن أن تدرج جميعا تحت الاسم العام: المادية الوضعية Posivistic Materialism، نفوذا بالغا فى عصرنا هذا. إن أى مثقف أمين وسليم العقل يصل إلى التشبث بها، عليه فيما أعتقد أن يدرك أمرين هما: أنها المحصلة المنطقية التى لابد لطريقتنا الدنيوية Secular فى الحياة من التعبير عنها، ومن هنا تأتى خطورتها الأكيدة. إن الحقيقة الوحيدة، بناء على هذا، هى الحقيقة التجريبية التى أقيم بنيانها خارج الضوابط العامة للخبرة الإنسانية، أما الحقيقة الدينية، والحقيقة الشعرية، فقد تم نبذهما، باعتبارهما من تأليف الخيال، ومن أخطاء التسمية. لقد توقف الدين عن أن يكون له ما هو أكثر من الصلاحية المؤقتة والذاتية، فهو يعبر عن أشواق العقول الإنسانية أو مخاوفها، وعن العجز الناجم عن صدمة الرهبة من وقائع العالم الخارجى وأحداثه المتتابعة، التى ظلت إلى مرحلة محددة من التطور الإنسانى تند عن التفسير العلمى والضبط التجريبى. وليس للشعر بالمثل نصيب فى قيمة الحقيقة، بحيث يميزه باعتباره شعرا،

فهو يتضمن من ناحية موضوعا Subject (بالمعنى الذى كان يقصده ماثيو أرنولد M. Arnold)، إنه يتضمن سيناريو، أى معنى حرفيا يمكن التعبير عنه بدون خسارة جوهرية بلغة العلم؛ وفيما وراء هذا، هناك فقط الزخرفة المبهجة والمد العاطفى، اللذان يهبهما لنا شكل القصيدة ولغتها المثيرة: إن الشاعر ليس رائيا ولا نبيا بأى معنى؛ إنه ببساطة، وكما تصوره الثرثرة الإعلامية، ناظم مؤثر. وهكذا أصبح العلم هو الحاكم المستبد الأعظم، الذى أسلمت إليه جمهوريتا الدين والشعر استقلالهما الذاتى، بعد هزيمة مجانية، ولن يواتيهما العون من قبل المنظور الأفقى الخالص للخبرة الإنسانية: فإذا ماراينا العالم على أنه مجرد نماذج من الظواهر فحسب، فإن مالنا من حكمة سيصبح مشروطا بما يمكن أن تمدنا به الظواهر من حقائق، وهذا وضع شديد العقم، بالغ الإحباط، لا فيما يخص الدين والشعر وحدهما، ولكن فيما يخص الحب الشامل، والمغزى الجوهرى الذى يمتد إلى جذورهما معا.

وإنى لاعتقد الآن، أن القضية كما طرحت مقتصرة على لغة الوعى الأفقى، لهى قضية شاذة. تأخذنا بفظاظتها العقلية بعيدا عن أعظم الحقائق وأرسخها، بدلا من أن تأخذ بأيدينا إليها، وإن أى مربٍ دينى أصيل، وأى شاعر عظيم باستثناء وحيد هو لوكريتيوس Lucretius، لم يكن قط ينشد الحقيقة فى الجوانب الحسية على وجه الحصر. وعلى أن أعترف بأننى قد وجدت أعمق الحقائق وأغناها وأكثرها حميمية، فى تصوف **لاوتسى** Lao-tse **وعيسى** Jesus (المسيح)، وفى أعمال ايسخيلوس Aeschylus **وشكسبير** Shakespeare الدرامية الوحية، أكثر مما وجدتها فى تجارب العلماء الموضوعية، أو فى الأعمال المباشرة الحرفية المتضخمة للعلماء المتخصصين Scholars.

كيف لنا إذن أن نثبت صدق العوامل المجاوزة للتجربة Transemprical Factors الذى يستلزمه الدين ويستلزمها النوع الأعمق كله من الشعر، وبأية لغة نناقش هذا العامل؟.

أعتقد أن ما نحتاج إليه، إذا ما كان لنا أن نتفادى نفق الوضعية التجريبية Empirical Positivism المسدود، هو الفهم الحقيقى للأسطورة وللوعى الأسطورى. لقد درج الفكر العلمانى Secular على نبذ الأسطورة، إما باعتبار أنها محض قصص خيالى Fiction، ومجموعة من حكايات الجنيات Fairy-tales التى كان الجنس البشرى فى طفولته يقطع بها وقته؛ أو باعتبارها قصة مجازية Al-legory، تشبه أن تكون طريقة تقريبية غير مضبوطة للتعبير عن الحقائق المتعلقة بالإنسان والطبيعة، وهى الحقائق التى يمكن التعبير عنها بصورة أوثق وأدق، بلغة العلم. وفى تفسير أوفق فسرت الأسطورة أيضا، على أنها أسلوب عفا عليه الزمن Archaism فظل حيا وهو عقيم، إذ ليست له وظيفة خاصة يصعب على اللغة والمناهج الحديثة أن تؤديها بكفاءة أكبر، إنها نوع من الخيال الروائى Fiction الذى يجب أن يبرأ منه طالب الحقيقة الرصين بقدر مايستطيع.

إن ما أريد أن أؤكده، هو أن ذلك الموقف العلمانى، الوضعى إزاء الأسطورة، يبدو فى نظرى غير ملائم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتفسير الوقائع، وأعنى بطبيعة الحال الجانب للوار اللافت بحق فى الوقائع، فهو يتجاهل ذلك الوعى المتاصل بالقوى الغيبية الخارقة، التى تتراءى من خلال صدوع الكون المنظور، أو ينتقص من قيمته، مع أنه جوهر الأسطورة الحق، وهو يمر مرور الكرام على الإمكانية التى كانت عند كل من ايسخيلوس ودانتى وشكسبير، إحدى بديهيات الإيمان الراسخ، وهى أن الأسطورة تستطيع أن تقوم بوظيفة ذات مغزى لا بديل له، وأنها تستطيع أن تعبر عن رؤى للحقيقة هيهات لإجراءات العالم أن تقترب منها، وأن الوعى الأسطورى، باختصار، (وحتى نستغل الاستعارة الرياضية المناسبة) يستطيع أن يكون بُعد الخبرة الذى يتقاطع مع البُعد التجريبى، باعتباره متغيرا مستقلا.

لقد مثلتُ البعد الأسطورى/الدينى للخبرة الإنسانية فى الرسم التخطيطى السابق، بخط راسى ج/س يتقاطع مع الخط الأفقى ذ/ظ، حيث تمثل (ج) عقل الجماعة، الذى قد يكون بالنسبة إلى الأسطورة اكثر او اقل مما يكونه العقل الفردى بالنسبة للعلم، اما الطرف الآخر (س)، فيمثل السر الذى يدركه عقل الجماعة إدراكًا غائمًا، وهكذا فإن السهم الدلالى Semantic يتجه من ج إلى س، كما يتجه من ذ إلى ظ وليس لهذه العلاقة المزدوجة أن تُدرك على نحو بالغ التحديد: فالحقيقة العلمية باعتراف الجميع، مبنية إلى حد ما على التعاون الاجتماعى، والحقيقة الأسطورية تُدرك، وتكتسب سمتها، من خلال الأفراد، ومع ذلك يبقى الفارق بينهما سليما من حيث الجوهر، فالأسطورة تعبر عن الحس العميق بالمشاركة Togetherness، ليس على مستوى الفكر فحسب، كما هى الحال بين العلماء فى المقام الأول، ولكن المشاركة فى الإحساس والفعل وفى أمور الحياة إجمالاً. إن مثل هذه المشاركة ينبغى أن يكون لها فوق هذا، تاريخ.

إن عقل الجماعة لا يشبه فى شىء النوبات العقلية المتقطعة لجماهير الأحزاب الخانقة Lynching الحديثة، أو إحدى موجات هستيريا الحرب؛ لا، ولا يوجد بأية درجة معتبرة فى نقابة عمال ما؛ ففى ظواهر كهذه، تكون لدى العقل الجمعى نماذج دالة معينة، أو قد لا يكون لديه شىء منها، إذ ليس لديه وقت للتروى، ولذا فهو لا يخلق الأساطير، بل الأيديولوجيات، والأيديولوجيات تؤول إلى نوع من الأساطير المحدثة التى تعبر، لا عن تطلعات الجماعة باعتبارها كيانًا متماسكًا، بل عن تطلعات كل عضو فى الجماعة وقد انعكست على كل عضو آخر فجعل يرددها، وإلى هذا المدى تغيب المرجعية المتسامية، إن الجمهور لا يستطيع خلق الأساطير، إذ إنه ليس له تاريخ حقيقى، فى حين أن الأساطير تعبير عن عقل الجماعة التى حظيت بنمو طبيعى طويل، إلى الحد الذى أصبح فيه حس المشاركة الجماعية أسلوب حياة، فأصبح لمعناه شأن خطير.

إن هذا الإحساس النمطى بالمشاركة الجماعية، قد طور إيقاعه الملائم من خلال الشعائر والصلوات، والرقص والغناء، وكما انضبطت الإيقاعات الدقيقة للعين لتلائم العالم المرئى من شجر وحجارة، وانضبطت الإيقاعات الدقيقة للأذن، حتى تلائم العالم المسموع للأصوات الخارجية، فإن الإيقاعات الأعظم لحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجماعة ضبطت نفسها كذلك، لتصبح في الحس بالسر المحتجب، وفي الثقافات التي تطور فيها الوعي الأسطوري الديني بدون عوائق، ترك هذا الحس بالسر بصمة على المعرفة إجمالا. فسواء كنا أمام مايسميه سكان ماليزيا: المانا Mana، اوماتسميه جماعة سيوكس Sioux الهندية: واكوند Wakonda، اوبراهما Brahma كما هو عند الغزاة الآريين القدماء للهند، فإن هناك إحساسا بأن هناك كيانا غامضا، فهو روح اونَفَس يسري في العالم، وهو اكثر واقعية واكثر رهبه - وفي الأديان الأرقى اكثر تبجيلا - من وقائع الخبرة المرئية الواضحة، في حين انه قد يتجلى او يتجسد في الوقت نفسه، في الأشخاص والأشياء والكلمات والأفعال، بطرائق غير متوقعة. واحيانا يصبح ذلك السر الجوهري وقد انتشر وتجسد في كثرة من الآلهة والأشباح Dae-mons. وقد يركز احيانا ويكثف في إله واحد عظيم. ومهما يكن شكله النهائي، فإنه يظهر ليعبر من جهة، عن طريقة الإنسان البدائية في المعرفة، قبل أن يميز الفرد نفسه بالوعي النقدي الواضح عن الجماعة؛ ومن جهة أخرى عن العنصر الضروري للنشاط المعرفي لأية ثقافة خصبة، بدائية كانت أو متحضرة. إن ماأحاول إثباته باختصار، ليس مجرد أن الوعي الذي ينشأ من حياة الجماعة وذكرياتها، هو الرحم الأصلية للوعي الفردي، فهذا معدود بين بديهيات علم الاجتماع، ولكن أحاول إثبات انه حين يفصل وعي الأفراد نفسه تماما عن المدد الدافئ للوعي الأسطوري العام، فإن الوعي المنفصل سيصبح مع الزمن ضالا وعقيما، ولن يكون مهيأ للشعر العظيم، ولا للحكمة العظيمة، ولا للمأثر العظمى.

إن مايهم دراس الشعر بشكل مباشر أكيد، هو علاقة الأسطورة بالكلام Speech، والصيغ المميزة التي يجد بها الوعي الأسطوري طريقته في التعبير. لقد صرح شيلي Shelleyوهو محق، بأن «كل مبدع في طفولة المجتمع، يكون شاعرا، لأن اللغة نفسها تكون شعراء؛ وقد نضيف إليه أن السبب في أن اللغة البدائية تكون شعرا، يكمن في حقيقة انها تكون تعبيرا عفويا عن الوعي إلى مدى واسع، وهذا مانعنيه بانها تكون اسطورية. وهناك أمران بارزان حول مايتعلق بأن اللغة البدائية، خاصة اللغة المنطوقة، تميل إلى أن تكون شعرية، اوتكون لها على اية حال صله قرابة طبيعية بالشعر: اولا من حيث اسلوب النطق للوقع، وعذوبة الصوت، وثانيا من حيث نوع الإحالة Reference، اي في الزخم الشفيف المترابط التي تشير به إلى مختلف وجوه السر الذي يلف بغلالته سائر الأشياء. إن الكلام البدائي، باختصار - إذ اننى مهتم هنا باللغه من حيث هي منطرقة، يوظف كلا من الإيقاع والاستعارة؛ وإن أسباب امتلاك الكلام البدائي لهاتين الميزتين، واضحة بلاشك من خلال الوصف السابق للوعي الأسطوري.إن الكلام البدائي هو التعبير الأكثر مباشرة عن عقل الجماعة، من ذلك الكلام الذي جعل ينمو إلى حد التكلف. والإيقاع له فوق ذلك وظيفة سحرية: فحيث إن عقل الجماعة البدائية ليس مقتصرا على مجتمع من الأشخاص الأحياء بالفعل، بل يضم ايضا اطياف الأسلاف وارواح الأشياء في البيئة المحيطة، فإن إيقاعات الإيماءات والكلام، قد بدا أن تأثيرها لايمتد إلى البشر وحدهم، وهي تفعل فعلها في الربط بينهم، ولكن، إذا ما تم أداؤها في ظروف موائية: إلى الأرواح والآلهة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والطبيعة؛ وهذا وهو جوهر السحر. وهكذا امتلكت هذه اللغة سمة مثيرة طبيعيا للعواطف، ويبدا أنها تنزع إلى ان تخلع على العالم تلك السمات التى تؤكد هى وجودها فيها. إن الطابع الاستعارى للغة البدائية، يكمن من الناحية الأخرى، فى ميلها الاكيد إلى تنوع الإيحاءات، وهى تستطيع ذلك بسبب التداعيات المتنوعة التى من خلالها كان لشبكة الاتصال داخل مجتمع مغلق، ان تصبح بالتدريج مشحونة، وقد كانت هناك ضرورة دلالية Semantic لكى تصبح كذلك، إذ إن الطابع الكلى والمتنوع والحافل بالمفارقة للسر الأصلى، لم يكن ليجد التعبير الملائم عنه إلا فى لغة متعددة الإشارات؛ وبسبب هذه الوفرة الإشارية. تنزع لغة البدائيين إلى توظيف المفارقة دون قيد، إنها تستخدم عبارات تناقض وضعا مقبولا تجريبيا، لان السر الذى تحاول ان تعبر عنه، لايمكن اختزاله إلى مقولات منطقية.

تقدم جزيرة فيجى Fiji صورة توضيحية خاصة لافتة، للاستعمال الذى يصلح له الشعر البدائى؛ فحين يموت أحد سكان الجزيرة، فإن روحه كما تقول الأسطورة، تقضى ثلاثة أيام لتعبر الممر الذى طوله خمسة وخمسون ميلا، والذى يفضى من المدينة الفيجية الكبرى، إلى الجبل المقدس (ناوكافدرا Naukavadra) الذى يقع على الشاطئ الغربى للجزيرة. ولهذا الجبل حافة تشرف على البحر، تسمى (نای ـ ثومبو ـ ثومبو Nai ـ thombo ـ thombo أى موضع القفز، إذ تقفز منه روح الميت إلى البحر ثم تسبح إلى الجنة البعيدة وراء مغرب الشمس ، حيث تتضم من جديد إلى أسلافها. وعلى أية حال، فإن الروح عند وصولها إلى الجبل المقدس، قبل أن يغمرها الماء نهائيا، تُكرم وفادتها فى كهف تستضيفها فيه أرواح القدماء من أبطال الاسلاف التى تحرس اخلاق القبيلة وترعى مافيه خيرها. وبعد وليمة وحشية إلى حدما، يتم فيها تناول الطعام بمصاحبة اغان قبلية قديمة شائعة، يجد الوافد الجديد ان عينيه الروحانيتين قد تفتحتا، ليعرف لأول مرة انه قد لقى حتفه، فيتغشاه الحزن، فيترنم بمصاحبة بعض الأدوات المحلية بهذه الكلمات، متوجها بها إلى الأسلاف:

أسيادى، أفى شر هيئة قد دُفنّا!

دفنا ونحن نحدق عاليا نحو السماء

نرى غلالات السحب تتهادى بطول السماء وعرضها

ويعترينا البلى تحت مواطئ الأقدام

ضلوعنا، تلك العوارض الخشبية التى تؤوينا، تقوضت أشتاتا

عيوننا، تلك التى كان يرمق بها أحدنا الآخر، أصابها العطب

الأنف الذى كنا نتبادل به القبلات، هوى معفرا فى التراب

الصدرالذى كنا به نعانق، أصبح أنقاضا

الفم الذى كان يضحك به أحدنا من الآخر، أدركه الفساد

ARCHIVE

الأسنان التى كنا نقضم بها، تناثرت آحادا

هالكة أصبحت اليد التى كنا نقذف بها عصا التنكا Tinka

أما الخصيتان، فقد تدحرجتا إلى الأقاصى

أصِخْ إلى عويل البعوضة:

إن من الخير له أن يموت، ويمضى إلى غايته

لكن وا أسفاه على أذنى التى التهمها!

أصِخْ إلى عويل الذبابة:

إن من الخير له أن يموت، ويمضى إلى غايته

لكن وأسفاه؛ لقد سرق العين التى كنت منها أرتوى!

أصخ إلى عويل النملة السوداء:

إن من الخير له أن يموت ويمضى إلى غايته

لكن وا أسفاه على سن الحوت(*) التى أتلفها!

ويتم لقاء المتوفّى بالأسلاف فى اليوم الثالث بعد الوفاة، ويلى هذا القفز فى البحر والعبور إلى العالم الآخر. وهكذا نتوغل بعيدا على أرض الأسطورة. ويتوازى هذا المنحى الأسطورى مع المنحى السلوكى الذى أصبح من تقاليد البشر الأحياء. إنهم يدفنون الجثة فى اليوم الثالث بعد أن تكون قد تعفنت، وفى أثناء الدفن، يرتلون بصورة طقسية، الأغنيات نفسها التى يسمعها المتوفّى ويغنيها فى الكهف عند جبل ناوكا قادرا، ومن الواضح أن السبب والنتيجة يلتبسان هنا فى علاقة معقدة. وقد يعتبر التحليل السوسيولوجى أن العقيدة هنا نوع من التصور الخيالى الذى يقوم بمهمة تفسير عمليات الدفن القَبلى وتبريرها، بينما من الجهة الأخرى، يبدو الأمر على العكس من ذلك بالنسبة للبشر الأحياء، إن شعائرهم تكون معدة للمتابعة، وهم يدعمون وضع الميت من خلال سحر المحاكاة. وعلى أية حال، فإن الترنيمة التى أوردت نصها منذ قليل، تعمل من خلال إيقاعاتها المتميزة إلى درجة تستعصى معها على الترجمة، على تأسيس حس بالجماعة العريضه، يتم من خلاله، على الأقل من أجل دوام الطقوس، مثول سائر الأحياء المترنمين بالتراتيل، والميتين حديثا، والآلهة والأسلاف القدماء، يمثلون جميعا من خلال إحساس عارم وبالغ الشفافية بالجماعية. إن مثل هذه التعبيرات عن الحس الجماعى العريض، والتى يتم تسجيلها فى التقويم القبلى حسب مجرى الأحداث ذات المغزى العاطفى، مثل حالات المواليد والوفيات والبلوغ والزواج والحرب، لهى أعظم الطاقات الحيوية فى الحياة الثقافية للقبيلة.

وقد كانت تجرى فى مصر القديمة ظاهرة شبيهة، مع أن العنصر السحرى فى تراتيل الموت المصرية، اشد

(*) سن الحوت هى القضيب، وتستخدم ايضا بالمعنى الحرفى رمزاً للثراء، ووسيلة للتبادل(المؤلف)

وضوحا. إن نصوص الأهرام - هذه النقوش التى تعود إلى الألف الرابع قبل الميلاد والتى وجدت على الجدران الداخلية للمقابر الهرمية. هى سجلات للتراتيل الملكية، تجمع بين المؤمن ورعاياه بقيادة الكاهن الأكبر، وهى تساعد الفرعون الذى كان سيدفن فى هذا المكان، على أن ينال الخلود الإلهى. وهنا أحد هذه النصوص، وقد يكون - إلى حدما - من أروعها:

يطير الملاح من الأرض إلى السماء

يحلق عاليا كالبلشون

يثب عاليا كالجندب

لامسا السماء كالصقر

مكللا بتاج إله الشمس

متخذا رداءه من ريش الصقر

يطير عاليا لينضم إلى إخوته الآلهة

ونحن نرمقه مغتبطين

الآن نعيد إليك قلبك ياأوزيريس

الآن نعيد إليك قدمك ياأوزيريس

الآن نعيد إليك ذراعيك ياأوزيريس

عاليا يطير كأنه طائر

ويقر هادئا كالختفساء

على مقعد فى مركب إله الشمس

أيها المشرق!

هاهو الآن يجدف بمركبك عبر السماء

أيها المشرق!

هاهو الآن يرسو بمركبك على الأرض

سيكون هنالك، وفى يده الصولجان

ملاح مركبك أيها المشرق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآلهة الأصلية، التاسوع القديم، سينبهرون.

آلهة الصور سيرتعدون من الفزع

وهو يهشم السماء فتستحيل شظايا

ويصدر الأوامر، هو الأقدم من الأحد العظيم

تمثل الأبدية فى حضرته

والبصيرة بجوار قدمه

ويصبح الأفق ملك يمينه

تكفهر السماء وتتهاوى النجوم

وترتجف عظام إله الأرض

حين يتقدم ذلك الواحد كإله

ملتهما آباءه وأمهاته

وعلى جبهة الأفعى المقدسة

يلتهم البشر والآلهة جميعا

يهيىء له خدمه من أهل السماء أوعية الطهى

منظفين إياها بسيقان نسائهن

والآلهة يطهون له لقمة بلقمة

في أوعية الطهى السماوية ساعة المساء

ساحقا عظام العمود الفقرى، يلتهم مخ الفقار

يبتلع قلوب الحكماء ورئاتهم

فتسرى حكمتهم وقوتهم في جوفه

وتحل ألوهتهم فيه

إن حس الجماعة المعبر عنه في هذه الترتيلة، لذو نمط محدد، ولكنه - مرة أخرى - معقد. فعلى مستوى الواقع الدنيوى، يحس القائمون بالطقوس، باتحادهم فى بهجة مشتركة بالبسالة السماوية لمليكهم المتوفى، وعلى المستوى المتجاوز Transcendent، مستوى الأسطورة، هناك اتحاد من نوع آخر، إنه توحد الملك المتوفى مع أوزيريس، إله البعث المتكرر والدائم؛ ورع إله الشمس. وعلى الرغم من أن هناك تمييزا كهنوتيا ملحوظا بين عموم المؤمنين، والمتحد باوزويس، وهو الملك الإله المجسد، الذى يحتفلون بتأليهه، إلا أن مجتمع البشر الأحياء، ينعمون بالمشاركة نيابيا فى الألوهة، ماداموا يحسون بأن الفرعون لايزال هو ممثلهم ورمز تماسكهم جميعا، مثلما كان على الأرض. إن هذا الحس الصوفى بروح الجماعة فى مصر، كما فى أى مكان آخر، قد وجد التعبير الطبيعى عنه فى نمط من الشعر يتميز بإيقاعات معلومة أو صور خيالية فائقة Transcendent، وهذان يمثلان العلاقة الجمالية المتبادلة بين طرفى الوعى الأسطورى الأدنى والأعلى.

وهكذا يمضى المنطق الأسطورى إلى فروض مختلفة عن منطق العلم والواقعية المادية Secular، ويعمل بقوانين مختلفة. إن المحاولات التى تعالج الأسطورة بمناهج العلم، تقصر لامحالة عن الهدف، فبينما تعمل مناهج البحث الموضوعية على أن تتقصى وقائع الأسطورة وشروط ازدهارها، فإنها تقف عاجزة تماما عن فهم الوعى الأسطورى نفسه؛ ذلك أن العلم والأسطورة يمثلان طريقتين متمايزتين تماما من طرائق الخبرة، فلا يستطيع العلم أن يفسر الأسطورة، اللهم إلا التفسير الذى ينفيها. إن تفسيرات العلم ليست تأويلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Interpretive، ولكنها اختزالية بالمعنى البراجماتي. فما يطرحه من اسئلة حول الأسطورة، غير ذى صلة وثيقة بالموضوع، إذ ان الأسئلة الجوهرية حول الأسطورة تتخذ صيغا مختلفة. إن التفكير العلمي دائما، يفترض موقف: «إما ـ أو»: فهل صار الفرعون بعد الموت هو نفسه أوزوريس أم لم يصر؟ فإذا كان قد صار، وإذا كان الفراعنة الذين حكموا من قبله قد نالوا مثله حظهم من الهوية الأوزيرية، فإن ماينتج عن هذا (حسب منطق العلم) هو أن كلا منهم تتطابق هويته مع الآخر، فلم والحال كذلك، يدفنون ويعبدون فرادى؟!. وفوق هذا، إذا كان التوحد بهوية اوزيريس هو خاتمة المطاف، على نحو ماتوحي نصوص الأهرام. ففيم العمل على تحويل الجثة إلى موميا، كما لو أن هذا يحفظ رمزيا، وربما سحريا، الكائن الفرد، الذى كان الجسد ينتمي إليه يوما؟ إن مثل هذه الأسئلة لاتسمح بأية إجابات منطقية واضحة، وإنه لأمرهم من أجل فهم الأسطورة والشعر كليهما، أن نبحث عن السبب. إن العلم ينشد الوضوح الظاهرى المناسب لأفهام عامة الناس، وهو يعتبر الأسرار ليست سوى ادوات لطرائقه الخاصة فى التوضيح. إن أى شيء، حسب المنطق العلمي، هو إما (ا) او (ب)، ولايمكن له أن يزاوج بينهما، فإذا مافعل، فالازدواج يجب أن يعنى إما أن يكون هذا الشيء مركبا ويمكن أن يتحل إلى عنصريه (ا)و(ب)، أو أن (ا) و(ب) هذين، يشاركان معا فى الخاصة (ك)، التى يمكن مع العناية الكافية، أن تكون قابلة للوصف الدقيق. وينزع العلم دائما إلى أن يفكر بلغة الأبنية الميكانيكية النموذج، التى تقبل التحليل إلى اجزاء، بحيث إذا جمع بعضها إلى بعض، عاد النموذج الأصلى كما كان. إن العمليات الميكانيكية قد تجرى على هذا النحو، أما مجمل الخبرة، فلا: والأسطورة تعبير عن مجمل الخبرات التى عرفها سائر البشر، وأحسو ابها.

وإذا ما انتقلنا من الشعر البدائى إلى شعر العصور الأرقى فى سلم الحضارة، نجد أنه فى حين أن القصيدة تعود فى الجانب الأعظم منها، إلى عبقرية أحاد الشعراء، فإن الأسطورة لاتزال تلعب بصورة معتادة، دورا تأمليا بارزا، خاصة فى القصائد التى تحمل شارة العظمة. إن للأسطورة قيمة لاحتلها عند الشاعر، وذلك بما تهيىء من إطار للمرجعية الحميمة التى توجه وعى الشاعر ووعى قرائة معا، ومن ثم تهيىء لهما سبيل التواصل بصورة أعمق مما يمكن أن يتم بأية طريقة أخرى. إن الطرق التى توظف بها الأسطورة شعريا، والأثر الناتج عن هذا التوظيف، لاتعتمد على براعة الشاعر الفرد وحده، ولكن ايضا على الموقف العام إزاء الأسطورة، فى العصر الذى قد يكون الشاعر محظوظا لأنه ولد فيه، او غير محظوظ. فقد يولد مثل **أيسخيلوس أودانتى**، فى زمن كان فيه الاعتقاد بأن المتن الأساسى للأساطير يعبر حرفيا عن الحقيقة، يحظى بقبول واسع؛ وفى هذه الحالة، فإن أعظم قصائده ستصبح تكثيفا لهذه الأساطير وتطويرا. وقد يولد مثل **فيرجيل** Virgil **وشكسبير** فى زمن يكون قد بدأ فيه اصطناع موقف أشد عقلانية إزاء الأساطير، ولكن قبل أن تنشأ قطيعة زمنية تذهب بحيوية الأساطير، وحينئذ يكون على الشاعر أن يوظف أساطيره باعتبارها موضوعات Thematically ، فيفككها ويعيد توزيع عناصرها بما يناسب غايته الجمالية على خير وجه، وأخيرا، فقد يولد فى عصر كعصرنا هذا، قد أذنت شمس حضارته بمغيب، حيث الأساطير التى دفعت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرجال يوما إلى جلائل الاعمال، بقيت الآن على انها غرائب اثرية. ومثل هذا الشاعر سوف يحس بأنه يعيش فى بوار ثقافى، فسائر مادتة فتات لارجاء منه، وبينما يكون عليه أن يثبت انه مجدد مبدع للروائع التى دثرت، أو انه خبير محنك بفن الكتابة الرفيعةMetajournalism، فإن مساهمتة الشعرية، أى مساهمة رجل بمعنى الكلمة، يخاطب بقوة بشرا بمعنى الكلمة، ستكون مساهمة ضئيلة.

يمثل **ايسخيلوس**، أول شاعر درامى كبير فى الغرب، الوضع الباكر للشعر الراقى حضاريا، فى علاقتة بالأسطورة، ففى عصره بدات جوقة الكهنة الراقصين، التى ربما تكون قد نشأت عن طقوس دينية قديمة مرتبطة بالإله ديونيسوسDionysus والهة الغلال ديميتر Demeter، تتحول جزئيا إلى جوقة دنيوية، إلى ان اصبح الغرض العام من المهرجانات الدرامية الكبرى، وقد انتقل دون أن يشعر احد، من العبادة إلى المتعة، وذلك على الرغم من الإطار الدينى الذى ظل جزءا حيا من مجمل العرض، وظلت جماهير المسرح اليونانية على الفتها به. إن النظارة، الذين كانوا فى زمن اقدم يشاركون دون ريب فى الرقص الطقسى: قد اصبحوا الآن ممنوعين نسبيا، فوظيفتهم هى أن يظلوا جالسين، ويصفقوا فى أوقات معلومة، وربما قد يترنمون فى نفس واحد ببعض اللوازم التى ترددها الجوقة، وهذه ممارسة تدل عليها بوضوح، الخاتمة الوعظية لمسرحية المستجيرات Eumenides. غير أن هؤلاء النظارة، لايزالون، باعتبار صلتهم بأسلافهم، مشاركين دينين، تؤمهم فى شعيرتهم جماعة الكهنة بترتيلها الموقع، وهى التى اصبحت الآن الجوقة التراجيدية، وتجيش انفعالاتهم متزامنة مع انفعالات الجوقة التى تعبر عنها بالكلمات والإيماءات، ويكون قبولهم للمواقف الدرامية التى تتكشف امامهم، محكوما بهذا التواصل الدرامى.

كان الإثم البشرى وعواقبة هو المشكلة التى تميز الدراما الأسخيلوسية. وقد ظل يتفاعل فى العقل الإغريقى تصوران اثنان عن القدر والإثم: الأوليمبى والأرضى Chthonic. وكان الإثم الاكبر طبقا للتصور الأول هو الغرور Hybris، الذى يكمن فى محاوله تخطى الحدود التى تفصل بين ماقدر للإنسان، ومايخص الآلهة الخالدة المباركة، بينما كانت الفضيلة تكمن فى مراعاة المعيار الملائم الذى يبقى على التزام الشخص بموقعه المقدر له فى الحياة، خاصة وضعه باعتباره إنسانا فانيا مشدودا إلى الأرض. وهكذا كان التصور الأوليمبى فى جوهره مكانيا. فهو رهن بمراعاة الحدود والتزام طريق التوسط؛ ولعل اصول هذه الصيغة تعود حقا إلى ما اورده هزيود Hesiodفى كتابة «الأعمال والأيام» على هيئة تذكرة لحراث الأرض، لئلا يجور احدهم على ارض غيره. وعلى الجانب الآخر، ينسب المفهوم الأرضى الإثم إلى الأرض التى اصابتها عدوى الدنس حين سال عليها الدم الطاهر، اى إلى ارواح الأسلاف المنتقمة، التى، وهى تقيم فى باطن الأرض، قد احنقتها افعال البشر التى نالت من سلطان الدستور الأخلاقى للقبيلة أو الأمة التى لايزالون بوجه ما ينتمون إليها؛ وحطت من مكانتة أو انتهكت حرمته. وهكذا عاد شبح الملك داريوسDarius من العالم السفلى، لكى يوبخ ابنه الملكى لقيادته جيش

الفرس في الحرب المشئومة؛ وهكذا ايضا فعلت ربات الانتقام Furies الثلاث - (من في الأصل حيات) حين المن بأوريستيس Orestes بسبب جريمة قتله امه . وهكذا مرة اخرى، في مسرحية سوفوكليس Sophocles «الملك اوديب»، إذ يتغشى الطاعون على الأرض، ولم يكن له ان يزول إلا إذا ماتم الكشف عن الجرائم المجهولة، من تقتيل وغشيان للمحارم، ثم تم التكفير عنها. إن الفكرة السائدة في سائر هذه الحالات، هي التعاقب المنتظم للإثم والتكفير، الذي يعبر للوهلة الأولى عن الحس الإ[illegible] الأصيل بنبض الطبيعة المنتظم، الذي تخضع [illegible] المعنوية من خلالة لتبدل موسمي، شأنها شأن الخواص الفيزيقية، كما انه يقدم في الوقت نفسه انموذجا قويا واضحا، يمكن للتراجيديا ان تتشكل على غراره. ومن هنا، نحس إحساسا واضحا بأن المفهوم الأرضي للإثم يميل إلى ان يكون زمانيا Timelike، إذ ان من شأنه ان يعمل على تحقيق القدر المرسوم للفرد، او الأسرة، او المدينة، اوالأمة.

من الواضح ان التصور الأرضي للقدر، يتيح لنفسه ان يتمثل على ايسر نحو من خلال الوسيط المشحون بالزمن، وهو التراجيديا، اما التصور الأوليمبي، فمن خلال الوسيط الساكن نسبيا، وهو - للحمة. على ان القسمة هنا غير ثابتة، فالتصور الأوليمبي يبدو مسيطرا في مسرحية «بروميثيوس مغلولا»بتعبيراتها المنحوتة، بينما نجد الفكرة الأرضية عن الإثم والجزاء في الثلاثية الخالدة العظيمة: الأورستية Oresteia، مضفورة مع التصور الأوليمبي، حتى إنهما ليتساميان في النهاية إلى خاتمة وطنية رائعة، يتهيأمن خلالها لحس الجماعة الدرامي، ان يصبح دنيويا على نحو صريح. ومما هو جدير بالتنويه مع ذلك. هو أن ايسخيلوس في الأورستية، التي لا جدال في انها اعظم اعماله، يحترم التصورات الأرضية اكثر من الأوليمبية، ويعلق عليها اهمية درامية ودنوية اكبر، فهو يستعيد بشكل بارز، الأسطورة الأوليمبية عن حسد الآلهة للإنسان على مافيه من نعمة؛ في حين ان الأسطورة الأرضية عن وراثة الإثم، تتردد عنده من البداية إلى النهاية، وتحرك الصراع المضني الطويل الذي يشكل قوام الثلاثية ومرة اخرى، نجد انه بينما كان ابوللو Apollo موضع سخرية غريبة في المسرحية الأخيرة من الثلاثية، فإن ربات الانتقام قد عومان باحترام مبالغ فيه باعتبارهن القوى التي ينبغي استرضاؤها، بل وتوقيرها، مادمن يشكلن الأصل الذي نشأت عنه حياة الأثينيين الأخلاقية والسياسية. إن الأسطورة الزمانيةTime- Myth، لهي كما فاجأنا نيتشه Nietzsche في كتابه «ميلاد التراجيديا» من صميم الحضارة الإغريقية، وأية حضارة خصبة اخرى؛ اما حين يخفت إيقاعها وتصير إلى انحطاط، فإن الحضارة تكون قد ادركتها شيخوختها.

إن السحر، الذي لعب دورا كبيرا وواضحا في الشعر البدائي، يظهر في الدراما الايسخيلوسية بصورة متسامية.. إذ ماالسحر سوى انه العمل الذي يتم عن طريق التوافق العاطفي الذي ينشأ بين الساحر وموضوعه؟ لقد مضى الوقت الذي كان على الكاتب الدرامي فيه أن يتوجة بعمله كما كان يفعل الساحر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البدائي إلى الآلهة وانصاف الآلهة والقوى الخفية المجهولة في العالم الخارجي. إن سحره قد تحول تماما، او تحول على الأقل بدرجة كبيرة جدا، لكي يصبح موجها إلى تجاوب المشاعر لدى مشاهديه. ونحن مازلنا إلى اليوم نتحدث عن سحر الكاتب الدرامي، غير أنه حديث ينطوي عادة على مجاملة مبتذلة. وفي التراجيديا الإغريقية كانت هذه الكلمة (السحر)، تشير حرفيا وبقوة، إلى واقع فعلي، على نحو ما كان يجري عن طريق التراتيل الموقّعة المصحوبة بالموسيقى والرقص، التي تشف عما وراءها من تراث عام ذي خلفية أسطورية، وجد في الحبكة Plot ولغة الخيال اسلوبا معبرا عنه، فالحشود الهائلة التي ازدحمت بها المدينة في مهرجان ديونيسوس Dionysia، ظلت لساعات قلائل في توحد عاطفي عميق المغزى، لقد لاحظ ارسطو Aristotle ماكان يتم في مثل هذه المناسبات من تطهير Katharsis لانفعالي الشفقة والخوف، غير أن هذين الانفعالين لايستغرقان الأثر العاطفي كله، فهناك مافو أعمق منهما، ومافو أعمق من أي تعرف واع، الا وهو عاطفة الرهبة الدينية، التي عن طريقها يتم استحضار النظارة الإغريق في هنيهة معجزة، ليصبحوا في طرفة عين متوحدين بالقوى الغيبية التي تحدق بهم، وتمنح حضارتهم سر الخصوبة.

كان شكسبير اقدر من سواه على فهم الأساطير والتآليف بينها، فقد استطاع، باعتباره كاتبا دراميا من الطراز الأول، ان يطوع الأساطير التي دمغت الوعي الشعبي في عصره، للاستعمال الشعري والدرامي، وفضلا عن هذا،هناك انسجام باطن في الوعي الأسطوري الشكسبيري، وهو يتراءى لنا شيئا فشيئا، إذ نتتبع مختلف تجلياته، التي اظن انها تتمثل في اسطورتين اساسيتين تصلحان مفتاحا لعالم شكسبير، هما: اسطورة الحب، واسطورة الهيمنة السماوية والأرضية: ذلك ان سائر مسرحيات شكسبير، يتجلى فيها اهتمامه بإحدى هاتين الفكرتين، اوبهما معا، إن لم يكن في الحبكة، فعلى الأقل في التصوير والإشارات الضمنية.

لقد ظفرت أسطورة الحب بمختلف الوان التصوير، منذ تجلياتها الباكرة في «فينوس وادونيس Venues and Adonis» و «السونيتاتSonnets» وفي بعض الملاهي مثل «خاب سعي العشاق Love's Labour's Lost»، حتى بلغت اوجها في «روميو وجوليت Romeo and Juliet». وعلى الرغم من أن الحب كما يتمثل في هذه الأعمال، يبدو واقعيا بصورة اخاذة: - (هاهو يعرك انفها، يفجأها على خديها/ هاهو يضم انامله، وبلهفة يجس نبضها..) - إلا انه اكبر من مجرد ظاهرة عابرة في الخبرة الإنسانية. إن الحب، على العكس من انفلات الرغبة الجنسية، انسجام وتوافق عذب، وموسيقى تتجاوب في الأعماق. إن عاطفة فينوس المفعمة بحب ادونيس، تخلب لب القارئ إذ تستعيد له على نحو مشبع، ما يقتضيه التوافق مع العاطفة الكونية التي يخفق بها قلب الطبيعة. إن رغبة فينوس، اصبحت، وهي التي تنتسب إلى شئون الآلهة السامية، ممزوجة في القصيدة بنظيرها من ظواهر الطبيعة، كهذا الحصان للجم، الذي يلفظ اللجام بمجرد أن يلمح مهرة يافعة:

يثب الوثبة الملكية، يصهل، يشارف الحدود

هو الآن يمزق حزام سرجه المحبوك شر ممزق

ويحافره الصلب يجرح وجه الأرض الطيبة

التى يدوى رحمها الخاوى دوى الرعد

هاهو يعلك حديد الشكيمة ويسحقه بين أسنانه

كابحا ماكان به مكبوحا

هاهما أذناه تنتصبان، وشعر معرفته المائل المعقوص

على جانبى عنقة المطوق، يقف الآن على امتداده

ومنخراه يعبّان الهواء، وكرة أخرى

ينفثانه زفيرا، كأنما يُنفث من أتون

وعينه التى يومض فيها شمم النار

تنم عن إقدامه العنيف ورغبته العارمة

إن التصوير الجنسى والتناسلى فى هذه المقاطع، لايحتاج إلى تاكيد، فالمهم هو ان الحب والتناسل قد ارتبطا فيها من خلال الصورة، وهما يرتبطان فى السونيتات Sonnets من خلال العبارة الصريحة:

وليس من أحد بوسعه أن يحفظ مهجته عن منجل الزمن

فلتحفظى السلالة؛ حتى تتحدّيه حين يمضى بك بعيدا

يقدم هذان البيتان صورة سافرة لأسطورة الحب، هى الزمن الذى يلتهم بشراهة سائر مايسعى الآن على وجه الأرض، أو بالأحرى، كل مالايزال على قيد الحياة. ومع ذلك، يستطيع الإنسان من خلال الفن، أن يسمو على وجوده الزائل، ويستطيع، إذ يجعل من نفسه وارث الأبدية قاطبة،أى أن يثلم أسنان المنجل الحادة:

بل هات أبشع ما عندك، أيها الزمن الشيخ،

فرغم صرفك

سيبقى من أحب مزدهرا فى شعرى إلى الأبد

إن الشعر والموسيقى يؤكدان خلود الحب فى سائر مسرحيات شكسبير، اما وهن الحب أوفساده، فتدل عليه إيقاعات ناشزة مصطخبة، بما يصحبها من تصوير معتاد للعواصف، التى هى امارة النشوز فى الطبيعة.

تعود أسطورة الهيمنة الكونية، السماوية والأرضية، إلى اصل مزدوج، هو المسيحية، والوعى الوطنى الإليزابيثى، وهى تعبر مثل اسطورة الحب، عن التوافق الذى يصل الإنسانية بالألوهية، وبنظام الطبيعة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السماوات ذاتها، والكواكب، وهذا المستقر

تحسب حساب الدرجة، والأولوية، والمنزلة

. . . غير أن الكواكب

حين تضل فى خضم الفوضى المشئوم

فأية كوارث: وأية نذر! أى شق لعصا الطاعة!

أى غضب عات فى البحر! أية زلزلة للأرض!

رياح هائجة، ألوان من الخوف والتقلبات

والفزع

انحراف وقعقعة، يشرخان

وحدة السكينة المشتركة بين الأمور كافة،

ويقتلعانها

ويذهبان تماما بما لها من رسوخ.

ترمز الكوارث والنذر، والعواصف وعمليات الاقتلاع، إلى الجانب المعكوس فى اسطورة الهيمنة، فهى من خلال الصور اللفظية فى البداية، ثم من خلال التمثيل الواقعى على خشبة المسرح فيما بعد، لاتواكب فحسب واقعة قتل الملك التى تعرض لها كل من قيصر Caeserودونكان Duncan، بل تواكب ايضا مايعتمل من تمرد داخل الإنسان، وهو الأمر الذى كان دائما اعظم الدوافع الحاسمة فى التراجيديا الشكسبيرية. إن اسطورة الهيمنة، تعمل على تثبيت «الدرجة، والأولوية، والمنزلة» فى كل من النظام السياسى، والطبيعة، والنفس الإنسانية والسيطرة الإلهية على العالم؛ جميعا فى وقت واحد؛ وقد يكون احد هذه الجوانب هو المتصدر حينا، وقد تكون الصدارة لغيره فى حين آخر، وذلك حسب مايقتضيه السياق فى كل عمل درامى على حدة؛ غير ان التوافق بينها لايلبث أن يثبت من جديد، كما فى صورة الملك / الإله فى (ريتشارد الثانى)، وفى المعانى الجانبية المجازية فى (السن بالسن Measure for Measure) والعاصفة . وفى استحضار الأشباح فى (ماكبثMacbeth)؛ واعظم من هذا كله إتقانا فى التطهير التراجيدى فى (الملك ليرKing Lear)؛ حيث السيطرة الأرضية والإلهية، ونظام الطبيعة، والنبل الإنسانى. يتم استحضارها جميعا فى تطابق رمزى، هو إلى حدما تطابق غير تام.

وإذا ماحاولنا إلقاء نظرة عجلى لإبراز بعض العناصر الأسطورية الأخرى، فسوف نجد فى أعظم خوالد شكسبير، أسطورة التراجيديا نفسها. إن هذه الأسطورة التى ظلت إلى أن احرزت تحققها التام فى اعمال شكسبير التراجيدية المتلاحقة، وصولا إلى (الملك لير)، قد صادفت أخيرا عبارتها الموجزة الصريحة فى صيحة «إدموند»:

أتمت العجلة دورتها الكاملة، وأنا حيث أنا

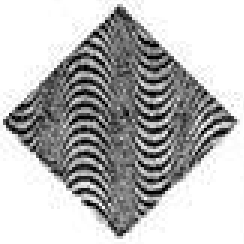
ونحن فى هذا العصر، قد فقدنا هذا الحس بتمام الدوران، ومن ثم ، بالمغزى العميق للشئون الإنسانية؛ وهكذا لم نعد ننتج أعمالا تراجيدية كبرى، لأننا لم نعد نؤمن بأسطورة التراجيديا، فقد استبدلنا بها أسطورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سخيفة هى الكوميديا، التى استخدمها شكسبير لفترة، ثم إنه حين وجدها قد فقدت قدرتها على أن تستثيره دراميا، اطلق العنان لسخريته منها ، كما يعبر عنوان واحدة من اردأ مسرحياته واضعفها: (العبرة بالخواتيم Well That Ends Well All's) إن ريع الحقيقة الباش هذا، وهو ما تستثمره اليوم غالبية الروايات، والأفلام السينمائية كلها تقريبا؛ لم يعد مجرد كوميديا سليمة، بل اصبح يرفل فى العاطفية الزائفة، بزخارفها التى كانت يوما تنتمى إلى التراجيديا.إن إخفاقنا فى البصيرة التراجيدية، وهجرتنا إياها إلى الاقتران الهش الذى عقدناه بين الركاكة العاطفية والنزعة العملية التجارية، ليس امراضنا بين الأمور التى ادت إلى مايحيق بعالمنا المعاصر من كوارث.

هذه التأملات حول دور الأسطورة فى شعر العصور الماضية العظيم؛ تلقى بعض الضوء على مأزق الشاعر وعلى حالة الشعر المحبطة فى حاضر خلا من الأساطير. إن شاعر هذه الأيام - وأعنى به الحافز الشعرى لنا جميعا هذه الأيام - قد احبطته ندرة الوعى المشترك بالأسطورة غاية الإحباط. فالأفكار الحافزة التى تسود بيننا، ليست هى الأساطير، بل هى الأيديولوجيات التى يعوزها المغزى المتسامى Transcendental وإنى لأعتقد أن خسران الوعى الأسطورى، لهو افدح خسران ما حق يمكن أن تتكبده البشرية، إذ أن الوعى الأسطورى كما أوضحت، هو العروة الوثقى التى تجمع الناس بعضهم إلى بعض كما تربطهم كافة بالسر البكر الذى تلتقى عنده أرومة البشر، بغض، النظر عما قد يطر أعلى المغزى الجوهرى، للأشياء من فساد. والآن، فإن عالما مجردا من المغزى الجوهرى، لهو عالم لايمكن أن نحتمله طويلا، فهو يترك الناس فى مهب الريح، إلى الحد الذى يجعلهم يتشبثون بأية أسطورة حقيقية أوزائفة مما يتهيأ لهم. لقد كانت هناك فى الماضى عصور من الشك، ودائما ما كانت تخضع عبر الزمن لعصور أخرى من الإيمان؛ بل من التعصب الأعمى أحيانا. ويبدو لى أنه من الممكن تاريخيا، شئنا أولم نشأ، أن يصبح مذهبنا الفلسفى الارتيابى الديمقراطى الحر، وقد حل محله فى الجيل القادم، وربما قبل هذا، انبعاث للوعى الأسطورى فى أمريكا؛ على الرغم من صعوبة التنبؤ بما يمكن أن يتخذه هذا الوعى من اشكال. فمن الوارد أن يتضمن وعيا حادا بأمريكا وبالمصير الأمريكى، بيد أن السؤال المهم هو عما إذا كان هناك شىء أبعد سوف يتضمنه، وعما إذا كانت أمريكا ستصبح رمزا اصيلا، أم ستبقى فكرة متحجرة. إن اسطورة الأمة ينبغى أن تطمع بما هو أجل منها، أى بالوعى الأسطورى المتجاوز، وإلا فقدت قداستها، وأصبحت على المدى الطويل عاجزة عن إشباع تطلعات الإنسان الأصيلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



نماذج من الشعر الإسباني بعد لوركا

ميجيل إيرنانديث (١٩١٠ ـ ١٩٤٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطفل الحرّاث (*)

لحم السُخْرة قد وُلِد
ذَليلاً أكثر منه جميلا،
بالنِّير الموثَق
حتّى العُنُق.

يُولَد مِثْل عُدَّة الحقل،

(*) من ديوانه «هبّة الشعب» (١٩٣٧م).

مُصيَّرة لتَتَلَقى الضربات
من أرض مُتبرِّمَة
ومِحْراث ساخط.

بين رَوْث الأبْقار الخالِص والكثيف
تأتي إلى الحياة
رُوح بلون شجرة الزيتون
وتصير عجوزاً صَلْدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بَدَأَ يحيا،
وأخذ يموت من طرف إلى آخر
رافِعا بالمحراث
لِحاء أمه.

بَدَأَ يشعر
ويَأْخُذ الحياة كحربٍ،

فَشَرَعَ يَضْرِب بِكَلَلٍ
فى عِظام الأرض.

لا يعرف عدد السنوات
ولكنه صار يعلم أنّ الْعَرَق
إكْليلٌ خَطير من مِلْح
للفَلاّح.

يعمل،
وأثناءَ كَدِّهِ برجولة متجهمة،
يَتَمَرَّغ بالمطر
ويَتَزَيَّن بلحم مُقَدَّس.

قويًا، من شِدة الضربات،
ومَصْقولاً، مِن عُنْفوان الشمس،
يُحَطِّم بشغفٍ بالغٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رَغيفًا جَافًا.

فى إشْراقةِ كُلِّ يَوْم
يَشْتَدُّ عُودُهُ، وتتوارى طفولتُه،
مُصْغيًا دَوْمًا تَحْتَ قَدَمَيه
إلى نِداء القبر.

مثل نَبْتٍ يغرق ببطء
فى الأرض
ليغمر الثَّرى جبينَه
بالسلام والخبز.

يَخزُنى هذا الولد الجائع
مِثْل شركة ضخمة،
وتحطم حياته الكالِحة
نفسى السنديانة.
أراه يحرث جُذامات القمح،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويلتهم كِسْرةَ خُبْزٍ يابس،
ويُسْفِرُ باللّواحِظ

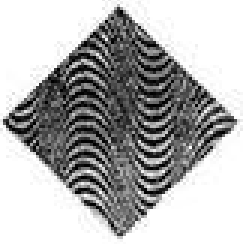
يَضْربني مِحراثُه في الصدر،
وتلطمني حياتُه في الحَلْق،
وأتوجَّع لرؤية الأرض الكبيرة
مُنْتَظِرة تحت قدميه

من سينقذ هذا الوليد
الأصغر من حبة شوفان؟

من أين ستخرج المطرقة
مُحَطِّمة هذه الأغلال.

فلتخرجْ
مِنْ قَلْب الأُجَراء،
الّذين قَبْلَ أنْ يُصْبِحوا رِجالاً
يكُونون، وقد كانوا، أطْفالاً حُرّاثا.

د. عبد السلام رمضان



الشاعرة الإسبانية جلوريا فيورتيس

ثلاث قصائد

بكل صراحة سنواتى السبع عشرة وعفويتها، فإن أول قصيدة لسيرة ذاتية كتبتها ونشرتها كانت هذه:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جزيرة مجهولة

إِنَّنِى كَهَذِى الْجَزِيرَةِ الْمَجْهُولَة،
أَنْبُضُ مُهَدْهَدَةً بِالأَشْجَارِ الرَّيَّانَة،
وَسَطَ بَحْرٍ
لاَ يَفْهَمُنِى،

يَلُفُّنِي الفَرَاغ،

ـ فَقَط وَحِيدَة ـ.

فِي جَزِيرَتِي توجَدُ طُيُورٌ بَرَّاقَة،

وَمَرْسُومَةٌ بِرِيشَةِ الْمَلاَئِكَةِ الْفَنَّانِين.

تُوجَدُ وُحُوشٌ إِلَىَّ تَتَطَلَّعُ بِود،

وَأَزْهَارٌ مَسْمُومَة.

توجَدُ جَدَاوِلُ شُعَرَاء

وَأَصْوَاتٌ دَفِينَة

لِبَرَاكِينَ خَامِدَة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رُبَّمَا يُوجَدُ كَنْز

دَاخِلَ أَعْمَقَ أَعْمَاقِي.

مَنْ يَدْرِي

إِنْ كَانَ لِي مَاسٌ فِي جَبَلِي،

أَوْ فَقَط قِطْعَةُ فَحْمٍ صَغِيرَة!.

يَا أَشْجَارَ غَابَةِ جَزِيرَتِي،

أنْتِ أشْعَارِى.
أحْيَانًا تَرْنِينَ جَمِيلَة
إذَا الرِّيحُ المُوسِيقِيَّةُ الْعَظِيمَة
تُوَقِّعُكِ
حِينَ يَأْتِى الْبَحْر
يُحَاصِرُنِى.

إذَا وَصَلَ أحَد
إلَى هَذِى الْجَزِيرَةِ التِى هِى أنَا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَيَلْتَقِى بِشَىْء،
إنَّهَا رَغْبَتِى؛
ـ يَنَابِيعِ أشْعَارٍ مُتَّقِدَة
وَشَلاَّلاَت سَلاَم
هُوَ مَا عِنْدِى ـ.
اِسْمٌ

مِنْ خِلاَلِ رُوحِي يَصْعَد
وَلاَ يُرِيدُ أَنْ تَفُوحَ أَسْرَارِي؛
إِنَّنِي أَرْضٌ سَعِيدَة
ـ لِي فَنٌ لأَكُونَ مَحْظُوظَة
وَفَقِيرَةً
فِي الْوَقْتِ نَفْسِه ـ

بِالنِّسْبَةِ لِي
لَذَّةٌ أَنْ أَكُونَ مَجْهُولَة،
جَزِيرَةٌ مجهولَة
لِمُحِيطٍ سَرْمَدِي.

فِي مَرْكَزِ الْعَالَمِ دُونَ كِتَاب
أَعْرِفُ كُلَّ شَيْء،
لأَنَّ رَسُولاً أَتَى
وَتَرَكَ لِي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صَلِيبًا مِنْ أَجْلِ الْحَيَاة
ـ وَتَرَكَ لِى لُغْزًا
مِنْ أَجْلِ الْمَوْت ـ.

صلاة

أَبَانَا الذِى عَلَى الأَرْضِ،
إِنِّى أُحِسُّكَ
فِى شَوْكَةِ الصَّنَوْبَر،
فِى الْجِذْعِ الأَزْرَقِ لِلْعَامِل،
فِى الطُّفْلَةِ التِى تَطْرِز
مُنْحَنِيَةَ الظَّهْر
تَمْزِجُ الْخَيْطَ بالإِصْبع.
أَبَانَا الذِى عَلَى الأَرْضِ،
فِى الأُخْدُود،
فِى الْجُنَيْنَة،
فِى الْمَنْجَم،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فِي الْمِينَاء،

فِي السِّينِمَا،

فِي الْخَمْرَة،

فِي الْعِيَادَة.

أَبَانَا الذِي عَلَى الأَرْض،

حَيْثُ تُوجَدُ

جَنَّتُكَ وَجَحِيمُك

وَظِلاَلَكَ الْمَوْجُودَةُ بِالْمَقَاهِي

حَيْثُ يَشْرَبُ الْبُورْجُوَازِيُّون كُؤُوسَهُم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أَبَانَا الذِي فِي الْمَدْرَسَةِ الْمَجَانِيَّة،

وَعِنْدَ بَائِعِ الْخُضَار

وَفِي شَخْص الذِي يُعَانِي الْجُوع،

وَفِي شَخْص الشَّاعِر

وَلَكِن لَيْس أَبَدًا فِي شَخْص الْمُرَابِي

أَبَانَا الذِي عَلَى الأَرْض،

إِنَّكَ ذَاكَ الْقَدِيم

الذِى يُعْطِى

لُبَابَ الْخُبْزِ

إِلَى عَصَافِيرِ الْمُنْتَزَه.

أَبَانَا الذِى عَلَى الأَرْض،

فِى السِّيجَارَة،

فِى الْقُبْلَة،

فِى السُّنْبُلَة،

فِى صَدْرِ كُلِّ الطَّيِّبِين.

أَبَانَا السَّاكِنُ فِى أَىِّ مَكَان.

اللَّهُ الْمُتَغَلْغِلُ فِى أَىِّ فَرَاغ،

أَنْتَ الذِى تَنْزِعُ مِنَ الأَرْضِ الأَلَم.

أَبَانَا الذِى عَلَى الأَرْض،

أَبَانَا

تَعْلَمُ أَنَّنَا نَرَاك،

نَحْنَ الذِينَ لاَبُدَّ أَن نَرَاك،

حَيْثُمَا أَنْتَ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوْ هُنَاكَ

فِي السَّمَاء.

فِي شَجَرَةِ الصدر

فِي شَجَرَةِ صَدْرِي

يُوجَدُ عُصْفُورٌ أَحْمَر.

حِينَ أَرَاك

يَفْزَع،

يُرَفْرِف،

يَقْفِز.

فِي شَجَرَةِ صَدْرِي

يُوجَدُ عُصْفُورٌ أَحْمَر.

حِينَ أَرَاك

يَفْزَع.

لكأنك أنت الفزع!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن عطية

تراجيديا الحرية والتسلط
في بيت الرغبة

لابد في البداية ونحن ندلف لمسرح الشاعر الغنائي والدرامي الكبير **فيدريكو جارثيا لوركا** (٥ يونيو ١٨٩٨ ـ ١٩ اغسطس ١٩٣٦) أن نضع في اعتبارنا انه بالأساس مسرح شعري، يقف جنبا إلى جنب مع مسرح كل من **سوفوكليس وشكسبير ولوبي دي بيجا** من حيث المستوى، وإن اختلف عنهم من حيث **ارتباطه بزمان** مخالف لزمانهم، وأيضا لابد من نزع الغلالة الأسطورية التي صنعت حوله بسبب موته غيلة، موتا فجائيا كأنه القدر الغاشم بيد العسكرتاريا اليمينية الفاشستية، والتي صاغت له صورة ثابتة الملامح نمطية التكوين، تظلمه وتظلم دوره الحقيقي في الإبداع المسرحي، كذلك يجب علينا التعامل مع مسرحه باعتباره مسرحا حيا متطورا؛ لم يقف عند آخر مسرحياته كما بدا، ولم يحتفظ بنمط واحد في الكتابة، فذلك ضد فكره وسعيه المستمر للتمرد على العالم، مع تفاوت هذا التمرد بين كسر جمود الواقع لصالح الرمز الشفاف، والارتباط بهذا الواقع وإعادة صياغته في بنية جمالية تحلق به في سماوات الفن دون أن تنسى واقعها المعيش.

بالتأكيد هناك قضايا ملحة ومهيمنة على مسرح **لوركا**، مثلما كانت اعمال **سوفوكليس** او **شكسبير** او **لوبي دي بيجا** او **بريشت** تتضمن قضايا اساسية وملحة فيها، ولقد تبلورت قضايا مسرح **لوركا** كلها حول مفهومه للصراع الأبدي بين قانوني التسلط والحرية؛ وكلاهما ينطلق عنده من منطقة الغرائز والعالم (قبل العقلاني) و(قبل إنساني)، وذلك حين ينفلت كل منهما من عقاله، ساعيا لتحقيق وجوده وحده والقضاء نهائيا على الآخر، فالرغبة في التسلط غريزة إنسانية تدعمها ابنية اجتماعية فاشستية الفكر، ويحقق بها الإنسان تفوقه وسيطرته على كل العالم المحيط به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويصوغ منها قانونا صارم التنفيذ، والرغبة فى التحرر غريزة اخرى يثبت بها الإنسان وجوده المتفرد فى هذا الكون فى مواجهة العالم المحيط به، ويصنع منها قانونا يود تطبيقه على إطلاقه فى كل مكان وزمان، ومع استحالة تحقيق التوازن بين القانونين المتعارضين، لا يجدى غير الهروب جنونا من العقل المهذب لإشباع الغرائز، او الابتعاد انتحارا عن المجتمع المنظم لتحقيق قوانينها، او التدمير المتعمد لهذا المجتمع المناوئ لأى من القانونين / القطبين، اللذين يحتوى كل واحد منهما على مجموعة من العناصر المتداخلة مثل النظام والتقاليد والواقع والموقف الجمعى بالنسبة لقطب التسلط، والغريزة والرغبة والخيال والموقف الفردى بالنسبة لقطب الحرية، وتتجسد الرمزية المتكررة عنده، مع اختلاف حجم وعمق دلالاتها بين مسرحية واخرى مثل موضوعات الأرض، والنهر، والقمر، الفرس، الدم، البذور، السكين.. الخ.

«بنات جليلة» من إخراج خالد جلال

احلام الجريتلى فى العرض المسرحى «بنات جليلة»

النظام الأموى

فى مسرحيته الأخيرة «بيت برناردا البا»، والتى انتهى لوركا من كتابتها فى ١٩ يونيو ١٩٣٦، اى قبل شهر واحد من اشتعال الحرب الأهلية المدمرة فى ١٧ يوليو، وقبل اغتياله بشهرين كاملين، والذى تم فى صباح ١٩ اغسطس، يتجسد قانون التسلط الغريزى المدعوم بأخلاقية مجتمعية فى الأم «برناردا»، والتى يتسمى البيت - والمسرحية - باسمها، تأكيدا لسيطرة النظام الأموى على هذا العالم، بينما يتجسد قانون التحرر المتفلت أو الساعى للانفلات من اى نظام والراغب فى تحطيم اية اخلاق مجتمعية فى بنات برناردا الخمس، ولأن الكتابة هى الكاتب وهى الزمن الذى يكتب فى ابهائه، يكتسب نص بيت برناردا البا ملامح الكاتب وزمانه، مثلما يجب أن يضاف

إليهما عند عرضه زمان المشاهدة، فإن لوركا ١٩٣٦، غير لوركا «شؤم الفراشة» ١٩٢١، غير لوركا «غرام دون برلبلين ببليسا في حديقته» ١٩٢٩، فالنهر تجري فيه المياه باستمرار، والتجربة تضيف لرؤية الإنسان أبعادا وأعماقا جديدة، وخريطة المبدع تتغير وتتسع لتضم جزرا كانت مغمورة، وخلجانا لم تكن قد اكتشفت بعد، كما قد تلقى خارجها ببعض البلدان التي لم تعد مأهولة أو غير ذي زرع، ولوركا المبدع قد تخلص آنذاك من حماسة الشباب المتعلق بالموضات الحديثة غير الأصلية، كما تجاوز الرمزية الشفافة والتعبيرية الزائفة والسوريالية الغارقة في الذاتية، دون أن تزول بصماتها تماما عن إبداعه الجديد، ودخل مع رجالات الجمهورية الثانية (٣١ - ١٩٣٩) تجربة العمل الجماهيري، فراح يتجول في قرى بلاده بفرقته المكونة من شباب جامعي متحمس ضد الأنظمة الملكية الإقطاعية المتسلطة، وساع لتغيير أوضاع المجتمع الاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية إلى ما هو أفضل، وبفرقته هذه والمسماة «لاباركا» والتي ساعده في تمويلها صديقه القديم «فرناندو دي لوس ريوس» وزير التعليم العام الجمهوري وقتذاك، راح لوركا يقدم أعمالا ثورية من تراث الدراما الإسبانية مثل مسرحيات **ثيربانتس ولوبي دي بيجا وترسو دي مولينا ولوبي دي رويدا**، فضلا عن قصائد كبار شعراء زمنه وبخاصة **انطونيو ماتشادو**، والذي بفضل هذه الفرقة ذاعت قصيدته «أرض البارجو نثاليث» بين الجماهير، وقد تركت هذه التجربة مع المسرح الجماهيري أثرها على رؤية لوركا للفن المسرحي، لذلك أعلن عام ١٩٣٥ أنه في «عصرنا هذا على الشاعر أن يفتح أوردته من أجل الآخرين، ولذا (...) انغمست فيما هو درامي، ذلك الذي يسمح لنا بالاتصال مباشرة بالجماهير»، ولقد بدأت مسألة اتصال الفنان بجماهير وطنه تشغل لوركا، وتدفعه لإبداع مسرح يسمو بها ولا يتعالى عليها، يتوجه إليها ولا يحصر نفسه داخل أروقة النخبة البورجوازية المثقفة حيث قد بدأ يؤمن بأن «المسرح هو أحد الأدوات الأكثر تعبيرا وفاعلية في بناء الوطن، والبارومتر الذي يحدد رقيه أو انحطاطه، إن مسرحًا حساسًا وموجها جيدًا (...) يمكنه في سنوات قليلة تغيير حساسية بلد ما، ومسرحًا خربًا، تحل فيه الحوافر محل الأجنحة يمكنه تسفيه وتخدير أمة بأكملها»، هذا الوعي الجديد بفن المسرح والذي أكده في حواراته الكثيرة زمن كتابته لمسرحية «بيت برناردا ألبا»، والعالم يموج بالأحداث الصاخبة، والأنظمة الديكتاتورية تحتل مواقعها في موسكو وبرلين وروما، والفنان الواعي لم يعد يملك حق التنزه على شواطئ الفانتازيا، كما «أن شعبا لا يدعم المسرح، مالم يكن قد مات فهو في حالة احتضار، والمسرح الذي لا يلتقط النبض الاجتماعي، والنبض التاريخي ودراما شعبه، والطابع الخاص لروح أمته ومناظرها، بابتسامة أو بدمعة، لا يستحق أن ندعوه مسرحا، وإنما هو مكان لقضاء ذلك الفعل الشنيع المسمى قتل الوقت».

الصمت والموت

بهذا الوعي يكتب لوركا مسرحيته «بيت برناردا ألبا» صانعا مجتمعا منغلقا داخل مجتمع أكثر انغلاقا، فبيت «برناردا» قفلت أبوابه على نسوته، عقب موت رجل الأسرة الوحيد (الأب)، مع بداية حبكة المسرحية، ولن

تفتح تلك الأبواب ربما إلا لإخراج من يموت من أهله تباعا، مثلما حدث مع موت أصغر بنات برناردا منتحرة مع نهاية المسرحية، فالموت يرفرف بأجنحته فوق أسوار هذا البيت، والصمت يرين ويفرض بإرادة «برناردا» ورغبتها في تأسيس نظام أموى Matriarcado تمثل فيه دور المسيطر في الاقتصاد الاجتماعي، وتتسلط فيه على أعضاء جماعتها المعاصرة داخل البيت المغلق والمحوطة بمجتمع قروى فقير وطارد لرجاله، بحثا عن الرزق خارجه، ويرزح تحت نظام إقطاعي شرس، وتتماثل قيمه الأخلاقية مع القيم التي تعمل «برناردا» على تطبيقها في حصنها المنيع، رغم التفاوت الاجتماعي الذي تحرص «برناردا» على تأكيده بين ثرائها النسبي وفقر مجتمع القرية، فهي حريصة على عذرية بناتها، وعلى سمعة بيتها، وعلى إعلان نقاء أسرتها حتى كذبا أمام الجميع، فالمهم هو المحافظة على النظام وعلى تقاليد الجماعة وأعراف الواقع السائدة، وعلى كل ما يساعد على بقاء سطوتها واستمرارها.

حرصت «برناردا» على تحقيق ذلك في مواجهة مبدأ الحرية الذي تجسد في انفجار الرغبة الجنسية بين فتيات دميمات، معطلات عن الحب، وممنوعات من رؤية الرجل إلا خلسة ومن خصاص الأبواب، ولا يجدن أمامهن رجلا يتراءى أمام أعينهن سوى المدعو «بيبي الرومانو»، الذي يأتي ليلا إلى شرفة «انجوستياس» الأخت الكبرى غير الشقيقة، والأكثر ثراء، إلا أنه لا يترك شرفتها، دون أن يميل نحو شرفة شقيقتها الصغرى الجميلة «أديلا»، والتي قررت أن تحتفظ به لنفسها، ممتصة دمه في لحظات المضاجعة الليلية، رافضة أن يذبل جسدها في ظلام غرف هذا المنزل الملعون كما ذبلت أجساد بقية البنات، أو تجن كما حدث لجدتها، ولديها الرغبة في تخطي قانون أمها والمجتمع من أجل إطفاء النار المشتعلة في جسدها، فقانون الرغبة طاغ كقانون التسلط، وهي الوحيدة التي امتلكت القوة والجرأة وفضل السبق، ولن تستطيع قوة في الأرض أن تقف في وجه ما تفعله، لذا تقدم على فعل الحب محطمة به عصا أمها الطاغية، غير أنها لا تستطيع أن تقف صامدة حتى النهاية، فلقد تكاتف الجميع ضدها، وانكشف أمر فعل إشباع الرغبة المختلس ليلا بحظيرة البيت، بصفته فعلا مجرما إذا ما تم خارج إطار الشرعية الدينية والمجتمعية،وخطيئة تعذب روح مرتكبها، وأمرا مقدنيا يتم بعيدا عن عيون (الأنا الأعلى)، ومن ثم لا تملك «أديلا» شيئا سوى الانتحار، بعد أن أخبرتها كذبا أختها اللدود «مارتيريو» بموت «بيبي الرومانو» بطلقة بندقية الأم المطاردة له، لحظة اكتشاف وجوده المتسلل بحظيرة البيت.

وضع لوركا عنوانا فرعيا لمسرحيته هذه هو «دراما النساء في القرى الإسبانية»، ليس بغرض الكشف عن انكسار المرأة أمام الرجل ومعاناتها في غيابه، فذلك أمر بعيد عن رؤيته للعالم، حيث لا تقف المرأة عنده في موضع أقل من موضع الرجل، ولا تتساوى معه، ولا يدعو هو لذلك، لأنه يرى أن المرأة هي جنس مغاير للرجل، ونقيض له، وأن التسلط يأتي من المرأة مثلما يأتي من الرجل، بدليل استخدامه لشخصية «برناردا» كنموذج دال على ذلك، خاصة وهو يمنحها اسما ذا جذر ألماني قديم يعني القوة الغاشمة، وتصفها الجدة العجوز بأن «لها وجه النمرة الرقطاء»، في الوقت ذاته لا يأتي التمرد

نتيجة لاختلاف الجنس، وإنما من الطبيعة البشرية ذاتها، رجلا كان صاحبه أو انثى، وعليه تنطلق الرغبة فى الانعتاق من نفس الجنس، وعبر كل الفتيات، مع تباين قدرتهن على تحويل الرغبة إلى فعل وتبدو «اديلا» اكثرهن شراسة، ورغم أن اسمها يحمل بجذره الألمانى أيضًا صفة الطبيعة النبيلة، غير انها تحمل بالضرورة شراسة وجبروت هذه الطبيعة إذا ما ضغطت ورفض نموها، كما أنها تحمل عنف وقوة الإنسان المحاصرة فى وطنه بأنظمة ديكتاتورية تفرض عليه الصمت، وهو ماكان يخشاه لوركا وقت كتابته لمسرحيته هذه، وقد تجمعت فى الأفق نذر الحرب الأهلية، ووقفت القوى المضادة للجمهورية والتحرر والتقدم على أهبة الاستعداد لاجتياح إسبانيا، وساند نظام هتلر النازى ونظام موسوليني الفاشستى الجنرال فرانكو ومجموعة اليمينيين المؤيدين لاستعادة الحكم الملكى والنظام الإقطاعى، وكان على الفنان المؤمن بكل قيم التحرر الصحيحة أن يقدم رؤيته الدرامية لهذا الواقع الساخن، مدينا التسلط ومؤكدا أن الحل الفردى يؤدى بالحتم إما إلى الجنون وإما إلى الموت انتحارا، وانتظارا للاجتياح القادم، والذى سينتصر فيه فرانكو، ويحقق سلطته الديكتاتورية على كل البيت الأسبانى لما يقرب من اربعة عقود كاملة من الزمان، فارضا صمتا وعزلة قوية على البلاد.

العزلة فى بيت الهراوى

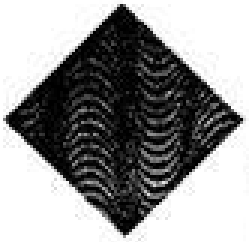
ليس سرا أن نجاح عرض فرقة (مسرح الشباب) لنص لوركا فى (بيت الهراوى) الفاطمى، ذى نمط البناء الأندلسى، إنما يرجع إلى مخرجه (خالد جلال) فى القدرة على التقاط البعد الإنسانى لهذا النص المتميز، وحذفه لبعض العبارات فيه والتى تربطه بوطنه، وتعصيره لأسماء شخصيته، وبخاصة إطلاقه على «برناردا» اسم «جليلة» بما له من رنين قوى واستدعاء لشخصيات حياتية؛ ريفية صعيدية، من زمن قريب. فضلا عن ذلك التماس مع شخصية «جليلة بنت مُرة» ذات الحضور الطاغى فى سيرة الزير سالم العربية، كما حملت «اديلا» اسما عربيا يرتبط أيضا بالطبيعة المتفتحة لزمن قصير، هو «ورد» وكذلك الحال مع بقية شخصيات المسرحية المتجسدة أمامنا فى فضاء البيت، او التى لا تظهر مطلقا، وإن أثر المخرج أن يضع فى أحد جوانب الصورة المرئية شخصية «بيبى الرومانو» بعد أن أصبح اسمه «سليم»، مؤكدا الحضور الدائم للرجل بين نسوة البيت، فضلا عن ابتداعه لشخصية فتاة يختلف فستانها الزاهى الألوان مع اللون الحجرى والأسود المسيطر على أزياء كل من بالبيت، والتى صممتها بفهم واع «نعيمة عجمى»، ومنح هذه الفتاة وجودا استعاريا تحققه رغبة هؤلاء فى التحرر غناء وحبا وإخصابا.

ووسط هذا البهو بأجوائه التعبيرية وإضاءته الضعيفة وحوائطه العالية وأبوابه الكثيرة المفضية فقط إلى الداخل، وشرفاته العليا غير المستخدمة، والذى نسق صورته السينوجرافية «فاروق عبد الحافظ»، سرى الحدث المسرحى بليل، وراحت المأساة تنسج خيوطها، مفتقدة البعد الاجتماعى الذى أكد عليه لوركا، مكتفية بتفجير عواصف الرغبة فى مواجهة جبروت التسلط، مشيرة عبر تكرار المشهد الأول فى نهاية العرض إلى دوران الدائرة الجهنمية والتى ستقتل فى دورانها كل فتيات البيت، مادامت صاحبته مصرة على الالتزام

بتطبيق قانون التسلط مهما كانت عواقبه، ولذلك لا ينتهى العرض المسرحى بصرخات «ليونارداء فارضة (الصمت) على البيت مرة أخرى، ينتهى بأوامر الخادمة الكبيرة لزميلتها الصغيرة بضرورة (تنظيف البيت)، والمحافظة عليه لامعا حتى تكون «برناردا» «انظف الجميع واطهر الجميع».

وقد استطاعت مجموعة الفنانين والفنيين العاملة مع المخرج المتميز أن تقدم عملا ممتعا، لم يفسده شيء غير ذلك النطق السيىء للغة العربية، خاصة وغالبية أبطاله من الشباب الهاوى غير المتمكن بعد من حرفته، وإن برزت موهبته كالبرعم المحتاج لعناية فائقة، ولفتت الأنظار كل من **آية سليمان ومنى زكى وهناء إبراهيم وسلمى غبريال ودعاء سالم وجيهان عدلى وإنجى يحيى وباسم درويش**، إلى جوار المحترفات البارعات **أحلام الجريتلى وعبير فوزى وضياء الخميسى**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الحمام

حمامٌ على صوت لينَا

ابنة المرأة المسْكينَة تحت يديها اليَحامِيرُ، والرَّجل المُبْهَم المتباعدِ دوْمًا كمن يتَقَرَّوْن جـذْرَ الينابيع فى ذروة فى الجِبالِ. حمامٌ على الشُّرُفَاتِ، حمام يُزَوْبِعُ بين العَمائِرِ والذّعرُ، يَرْحلُ

بين الشَّبابيكِ والسُّور، يسكُنُ بين سَمَاوَيْنِ لا تَمْنَحان الأمانَ لأحْدَاقِـهِ حيثُ يَهْـذى الجَمـشْتُ بنور البِدايات، يصْـحُو المَدى حائرًا، ويصفّى الصَّـباحُ حدودَ المِيَاه لكى يَتَصَفَّى. حـمامٌ جديرُ بِهَمْلَجَةِ الغُـرباء إلى الظّلّ حتّى يَرَوْا غَيْمَـةً من هَديلٍ تَفُورُ على الأرض تحت يَدى

بائعات الحُبوب إذا ما نَثَرنَ لها حَفْنَةً من بَهاء على أوْجِ أنْفاسِهِنَّ. كأنَّ الجَواشنَ - حين تقومُ من الصَّفِّ امرأةٌ تَعْتَلي رأسَها هالةُ البحرِ ثم تُوَلَّى إلى السور - يَحْتَكُّ في ليلها حَجَرَان: الفراسَةُ والنَّهْبُ، يَهْوى الحَمام فتَهْوى المَراقبُ، يَهْوى السَّمَاكُ، وتَنْشَأُ دَوَّامةٌ من رفيف وغَبْغَبَة، ويَمُوجُ الحَمامُ وأطيافُه في الحمام. تَدُورُ الجهاتُ على محْوَرٍ يتحَوَّلُ. زَوْبَعَةُ الطَّيرِ لاريحَ تَسْبِقُها، لاعجاجَ فيَرْقَى الغُبارُ إلى فِتْنَةِ النَّاظِرينَ. حمامٌ بعيدٌ

قَديمُ الظِّلال، كأنَّ السَّماء استَوَتْ ليكونَ لها من هَديله أرْوِقَةٌ وسَوار.

حمامٌ يَدورُ، يُسِفُّ، يَرِفُّ إلى الشُّرُفات، يَغيبُ وراء السُّطوحِ ويَرْتَدُّ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نَتْبَعُهُ بعُيون مُسَرْنِمَةٍ مُطبقينَ الأكُفَّ كأنَّ قُرى سوف تَمْرُقُ منها لتَصْرُخَ صوبَ النهارِ بدَهْشَتِنَا. كيفَ يَخرجُ هذا الحَمامُ على الضَّوءِ ليسَ لَهُ من قِناعٍ سوى عُزْلَةِ الطَّيْر؟ كيف يَرانَا قَريبين من حَجَرِ الأرضِ لانَسْتَطيعُ الدُّخُولَ إلى الشَّجَراتِ ولا الارْتِفَاعَ إلى شَهْقَةِ البَحْرِ؟ أينَ يَميلُ على نارِهِ مثلَ نَجْمٍ

يَفُكُّ شكيمَتَهُ

ويُكَسِّرُ بَوَّابَةَ الضَّوْءِ

مُرْتَكِضًا نحـو لَمْعٍ أخيرٍ؟ وأينَ يُلاقى ـ إذا ما هَوى مـن جَناحَيْه ثم انْطَوى ـ وجْهَهُ صاعـدًا فى الهُبوبِ الكَبيرِ؟ حَمَـامٌ سلامٌ يُعيدُ المَتـاهَ إلى أوَّلِ القَـوْلِ، يُدْنِى الغـريبَ المَشـيحَ بقِنْديلِهِ نحـو لَيْلِ الحَوَافِّ القَصِيَّةِ من شفتيه.

حمامٌ كلامٌ ليقْتَنِعَ الموتُ بالأبَدِيَّةِ تلْكَ الَّتى يتَجَنَّب مرآتَها كلَّما ارْتَفَـعَتْ كَتِـفَـاهُ إلى كَتِف الـشَّجـرات ليَـدْخُلَ فى الجَزْرِ بَحْـرُ الظِّلالِ. حَمـامٌ سماءٌ تَحُطُّ على بُعْـدِ فَجَّةِ عطْـرٍ لنَعرفَ أهْدابَنا تحت هذى السَّماء. حمامٌ مغَامَرَةٌ بالهَشَاشَةَ والخَوْفِ مِنْ أجْلِ ما يجْـعَلُ الكائنَ الحَـىَّ صِنْوَ الإيابِ الى وَحْـدَةِ الاسْمِ فى وحـدة المَلكُوت. حمامٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رَحِـيلٌ إلى برْجِه فى حـدودِ الإشـارَةِ حيثُ، إزاء أصـابعنا، تَتَرَنَّح ذَاكِرَةُ الضَّوْءِ، يُعْتِمُ وَجْـهُ الأكاسيَا ولايُمْنَحُ الطائرُ الصَّرَفُ أن يتَمَوَّجَ فى صَرْخَةٍ تُبْدِعُ الأفُقَ والشَّجَرات.

حمـامٌ على زَنْدِ رَامْبُـو سَفـيرِ الخُروجِ، صَـديقِ يَدَيْه. يَهُشُّ الفَرَاغَ ويرفَعُ فى سـاحة الشَّمْـسِ؛ ساحَتَـه خيمـةَ الطَّيرِ، يَنْزَعُ أوْتَادَها فَتَخِرّ، فيرفَعُها واقفًا بِلِباسِ الرُّعاةِ يُوَقِّتُ زَوْبَعَةَ الرِّيشِ.

مَن يَتَذَكَّرُ رَامْبُو إذا أطْلَقَتْ شَفَتَانِ على وَرْدَةٍ فى الفَرَاغِ فَرَاشَ اسْمِه؟من رَآهُ يَخُطُّ المَسَاراتِ للطَّيـرِ والرِّيح بينَ العَمائِرِ والذعرِ،

بين الشَّبابيك والسُّور، بين سَمَاوين تحتهما، بِمقَاليع ضَوْء، يَروزُ انْفتاحَ الطَّريقِ إلى شَرْقِ هجْرَتِه؟ يُغْمِضُ الغرباءُ على سُلَّمِ البَحر أعينَهُم، يَصْعدُون خِفافًا إلى

شُرُفات الحَمام، يَمْدُون أيْديَهُم لتُعَالجَ في ظُلُمات الغياب مَزَاليجَ كَونيَّةً. ثم حينَ يَصيرُ الزَّمانُ وتسقُطُ من صَدَأ الرُّوحِ، تحت أياديهمُ الغُبشِ، فوقَ الشَّظايا شَظايَا، يُطِل الحمامُ على الواقفينَ إزَاءَهُ، من عُنْفِه، ويطيرُ، يُدَوِّم من حَولِهم، ينْصبُ الضَّوءَ ساريةً ويطيرُ إلى ذروةِ حُرَّةٍ رافعا في الذُّهولِ حَناجِرَهُم.

يُهْطعونَ، يُميلُونَ قاماتهم مثلما السَّائرُون على سَاحِلِ البحر في صَرْصَرٍ،

ويَهزُونَ أيديهم في الفضاء كَقَنَّاصَةٍ في عراءٍ يُشيرونَ

نحو الأفول بأنثى الحَمام. حمامٌ نَشيدٌ نُرَدِّدُه كلَّ صَمْتٍ إذا انْفَلَتَ السِّربُ في البَال وارْتَفَعَتْ له صَوْمَعَةٌ كي يَحُطَّ عليها. حمامٌ خُروجٌ يُذَكِّرُ شَمْسَ البلاد بأعْناقه حيثُ تَعْرفُ أن تَتَقَنَّع باللَّوْن والظِّلِّ والكِبْرياء. حمامٌ حُضورٌ جديد كأنَّهُ لاينْتهي، وكأنَّ الذي يُدْرِكُ السِّرَّ منه، إذا ما انْزَوى ليَمُوتَ وحيدا ويَهْدِلَ خلفَ الصَّدى، يتطايَرُ من ظلِّه وهَديلِه رَفُّ حَمام

المغرب

عبد الستار ناصر

رصاصة الرحمة

انت تعرف - دون ريب - ان الحكاية مابدأت في تلك الليلة.. اعني بهذا، كما تعلم، ان السيدة «نوران» لم تمت عند الفجر كما اخبرونا بذلك.. ثمة من يقتل نفسه بيديه وتبقى القصة على جانب من الغموض، الموت في هذه الأيام لايشبه ماكان عليه أيام الجد الرابع والخامس، المشكلة ياسيدي وما فيها أن الأمر لايحتاج إلى تفسير، هناك من جاء صوب البيت حتى يقتلها ويمضي - واكرر ان القتل ايضًا لم يعد كما عرفناه في زمن الأجداد - بصمات الأصابع لم تخبرنا بمن اقترف الجريمة: وكذلك الشهود.. ياللبؤس، لابد ان اكرر أن الشهود - في هذا الزمان المجيد - يحضرون بكثرة إذا كان ثمة من يدفع .. وليس المهم طبعًا أن يكون الشاهد على حق مادام الثمن يكفي لشرب الخمور.

علينا أن نفتش عن سبب أكبر من هذا «الهراء» الذي يكرر انها قتلت نفسها لئلا تشعر بالجزع من ملامحها التي صارت محض عجوز لايمكنها بعد اليوم غير أن تتذكر كيف كانت ايامها وكيف كانت حياتها في الثلاثين .. ياالذاك الجمال البهي، كيف كان يشع في الظلمة كما يشع تحت نور القمر..

دعوني ياسادتي - شئتم ذلك ام رفضتم - أن اقدم أوراق اسراري عن رحلة دامت اكثر مما تظنون، الرحلة التي كان اسمها «السرير الطائر» نحطّ به اين تشاء اللهفة واين تريدنا اللذة ان نكون، انا كما تعرفون، اخذتها معي إلى «باريس» منذ عامين حتى انقذها من السرطان الذي توهمته «نوران» ساريًا في ممرات جلدها الأبيض الجميل، ولما اخبروها ان مساماتها افضل من اي جلد في العالم كله، عادت إلى «بغداد» وهي تضحك.. على جبل من الأوهام كاد ذات يوم أن يغطي حياتها مرة واحدة والى الأبد. لكننا، كلنا، فوجئنا بمن جاء صوب منزلها ليتركها محض جثة بلا شهيق!

قبل موتها بليلة واحدة، تذكرنا رحلة «السرير الطائر» وقالت: يالها من أيام تلك التى مرت بين باريس وروما وبيروت.. فكيف أصدق أن المرأة التى تقول كلاماً كهذا ستقتل نفسها؟ السيدة «نوران» طيبة القلب، ذكية، بعيدة المنال، وهى تعرف أن الحصان الأدهم يمكنه أن يفوز فى سباق يوم الأربعاء. تركت أكثر من نصف مليون دينار على طاولة الرهان والافتراضات، ثم انتظرت حصانها الجميل كما تنتظر العانس آخر حظ لها مع الزواج.. انتظرته على يقين من فوز ساحق، وإذا به يأتى فى نهايةالشوط دون أن تصدق كيف أنهم منعوه من الفوز ساعة أثقلوه بحفنة من الحديد لئلا يتحرك مسافة أبعد من حصان السيد الوزير.. نظرت إلى حصانها الذى جاء مثل شيخ أصابه السل فجأة.. وأيقنت أن فى الأمر خيانة، هى التى لاتعرف السكوت على حق مسلوب..

ويفوز الوزير، بينما شلالات «بيخال» مازالت - ومنذ آلاف السنين - تهبط فى ممرات الأرض وشعابها، لاتدرى أى شىء عن مؤامرات البشر وهم يذبحون بعضهم بتلك الطرق العجائبية المهمة.. مازالت شلالات «نياغارا» تسقط وتحفر الجبال بقوة ألف حصان، وما من أحد يعلم كيف ومتى سينتهى ذلك البركان المائى الساقط فى عمق الأرض؟

والحكاية - طبعًا - مابدأت فى تلك الليلة، مادام الوزير - أى وزير فى تلك البلاد - يمكنه أن يموت بإشارة خاصة من اليد اليمنى، ويمكنه طبعًا البقاء حيًا بإشارة أخرى من اليد اليمنى أيضًا.. لكن الصمت غلف يوم الأربعاء، وغلف صندوق المراهنات، بل غلف الحكاية كلها ولم يبق سوى الحقد المكظوم بين الضلوع..

السيدة «نوران» زوجة قائد كبير، يملك من أنواط الشجاعة أكثر مما احتملته الشجاعة فى برلين، وأكثر مما احتمله الصبر فى موسكو وستالينجراد، لكنه دخل الوقت (المحرم) وزاحمه وتناثر فيه حتى صار قطعة من التاريخ الذى سيكتب بعد حين من الدهر.. وما أن جاءت الحرب الثانية الكبرى حتى صارت (نوران) أغلى من بنات الجان برغم أنها لم تزل تلك الإنسانة الصارمة الفاتنة الذكية بعيدة المنال.. لكن زوجها القائد الكبير صار يأتى بما لذّ وطاب من الخطايا والمحرمات والطعام اللذيذ والمويقات والموسيقى وكبار المطربين إلى داخل بيته العامر باللحوم والدجاج والخمرة والأسماك وماء زمزم..

- ينبغى على القائد أن يفعل مايفعله السادة الكبار.

لكن السيدة «نوران» برغم الذى جرى، وربما برغم أكثر مما جرى من رغد ورفاه ومتعة وغنى. كانت أول ضحية لذلك البيت المخنوق بالمسرات، وجدوها بعد حصانها الأدهم المذبوح - محض جثة لا حراك فيها، ومحض جلد ميت حركوه مئات المرات فما تحرك مطلقًا.. ذلك أن الموت فى هذه الأيام لايشبه ماكان عليه أيام الأجداد، والقتل كذلك..

قيل يومها:إن زوجة القائد الكبير (ماتت) جزعا وحزنًا على حصانها الجميل، بينما القائد الزوج يحاول أن يبكى أمام الناس على زوجة كانت حبيبته طوال خمس عشرة سنة من الزمن فما استطاع أن يذرف دمعة واحدة عليها، ذلك ان

الرجال الشجعان ممنوع عليهم البكاء بأوامر عليا تقضي بالحرف الواحد «نحن لانبكي أبدًا مهما كلف الأمر» .. وما ان عاد إلى بيته حتى راح يسأل نفسه:

- من الذي تورط في قتل زوجتي؟ ولماذا؟ ليس من سبب يستحق القتل.. تركوه يبكي في البيت حتى انتهت الدموع في مقلتيه، إنهم يراقبون من يخالف شعاراتهم الكبرى، وها هو يبكي من أجل امرأة واحدة، فماذا سيفعل إذا ارغموه ذات يوم على قتل العشرات من البشر؟

لما عاد إلى جهازه العسكري، أخبروه أن الحرب لايناسبها محض رجل مخذول يبكي زوجته أكثر من شهر واحد.. لهذا أعادوه إلى بيته بعد أن خلعوا أنواط الشجاعة وشارات الاستبسال عن صدره العريض، قالوا اشياء كثيرة لايتذكر منها اي شيء سوى انه (انتهى) ولم يعد من امل في رجوعه إلى هناك..

صار اسمه - بينهم - مالك الحزين، يضحكون على تاريخ عنيف من الحروب كان هو «الأول» بينهم وأخر من يتمتع بإجازاته بعدهم .. أحلى سنوات شبابه راحت بين زئير الطائرات وبطش الرصاص والشظايا، راى من الجثث أكثر مما رأوه، والآن، جاء الوقت الذي به يسخرون.

صار يفكر بسرعة مالك الحزين: إن نوران ماتت، أعني قتلوها، وأنا لم أعد ذلك القائد الكبير، رفعوا خيمة الحراسة من بيتي، والبيت نفسه أخذوه، الحياة انقلبت على جذورها. وصار من المستحيل أن أعود كما كان حالي، فما عاد أمامي غير الموت أو الانتقام.

أظنه فكر في ذلك بعض الوقت «الانتقام مجرد حلم لايتحقق.. الانتقام محض فكرة فاسدة خاسرة لاقرار لها ...الانتقام أقرب مايكون إلى لعبة قاسية نتائجها أقسى منها» .. الزوجة قتلوها ولايدري لماذا؟ وهاهم يقتلونه ولايدري لماذا؟ والانتقام محض حلم مضحك بعيد لايتحقق.. فماذا بقي لديه؟؟

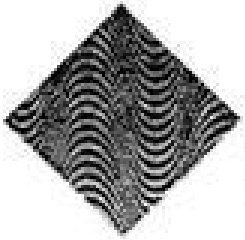
تذكر زوجته «نوران»: صباح الخير أيها السيد المحبوب.

- اشكرك ياحبيبتي، انا اخجل حقًا مما تقولينه لي..

- انت اجمل الف مرة عما تظهر في التليفزيون مع أسيادك الكبار، ليتك تعلم كم احبك وانت هكذا امامي.

هكذا امامي، هكذا امامي، هكذا امامي، هكذا نظر إلى مسدسه الذي تركوه سهوًا ولم يتسلموه .. رفعه إلى رأسه بهدوء وقبل أن يطلق رصاصة الرحمة تذكر انه لم يفعل اي شيء ضد اي احد منهم سوى انه ليس من العائلة التي إليها.. ينتمون. أبعد المسدس عن رأسه، وقرر أن يحارب بطريقته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شهوة

كانت امراةٌ وضبابٌ وشتاءٌ مندفعٌ من خلف نوافذِ
شباكٍ،
أوصده صفعُ الريحِ،
وكان . . غيابْ!

لملمتِ المرأة ثدييْها،
قضمتْ تفاحَ الشهوةِ فى بطءٍ،
وارتدَّتْ عائدةً للبحرِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكنتُ على شاطئهِ منحنيا،

أتأمل قصراً رمليًا،

داهمه موجُ المدِّ،

وغطَّته الأعشابْ

حين استحوذني إيقاعُ خطاها،

وتسلل للجسد النافرِ عطرُ

الرغبةِ،

وتحسست الأعضاءَ الرعشة،

فانكسرتْ خطوتي إليها،

واستسلمتُ لها منقادًا،

فانفلتتْ،

كي توصدَ من خلفي:

الأبوابْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعلب

- ١ -

تناثر الدم فى الكون والشمس اختفت خلف الحقول والفلاحون حملوا الفئوس وعادوا إلى بيوتهم وجثة شمندى قد بردت وتسللت الحشرات إلى فمه.. وبدا جلد جسده هشا.. خرج المعلم نجيب من السرايا وقد تهيأ وحمل الكوريك وسار تاركا دميانة تناغى عوض وترفعه إلى السماء ونزل وسط الحقول وهو يلتفت فى حرص حتى وصل إلى مكان قد روى وأخذ يحفر بالكريك فى صبر وتأنٍ حتى حفر فى عمق رجل وذهب إلى النوالة التى توضع فيها تقاوى البطاطس من عام إلى آخر وربط الحبل فى سرج المهرة عايدة وأخذ يسير بها فى طرق متعرجة حتى وصل بها عند الحفرة فك مقودها وأخذ يدحرجه حتى أسقطه فى الحفرة... وداراه بالرمل وأدار الماكينة فى الجوال حتى اختفى كل شىء إلا ذبابة زرقاء بدت تحوم حول الحفرة... هل برح مخيلته طوال الليالى الفائتة؟ هل ندم؟ يالها إرادة الرب. عاد إلى السرايا ودخل غرفة الأفعى وأشعل الشموع المطفأة ورمى شلتة على السجاد الإيرانى وأحضر الكأس والنبيذ وأخذ يشرب فى هدوء واندهش عندما رأى القديس مارى جرجس وهو بالحربة ويحارب التنين وكأنه لم يره من قبل ويرى صلابة القديس وينظر إلى عينيه القويتين وهما تطاردانه، أخذ يزحف تاركا المكان ودخل غرفته فوجد: البت دميانة تأخذ عوض بين أحضانها... نظر إلى المرآة وجد وجهه صغيراً وطيبا وبريئاً وخائفا.. وجسده الضئيل وحياته التى مرت وهو يضع على وجهه قناعا زائفا ملعونا غطى على روحه واعتقل حياته.. يجب أن أفعل ما أريد أن أفعله.. لن يكون من نسلى مسلم أبدا... أخذ يبحث فى السندرة حتى وجد حبل كتان.. أخذ يلفه بين يديه ثم غمسه فى الزيت وصعد مع شرائح الضوء الخفيف درج السلم المؤدى إلى

القبو الذى ترقد فيه عايدة حتى انتهى إلى السطح واصطدم بالبخار الرطب الذى يغلف الكون، أخرج المعلم المفاتيح الصدئة وأخذ يفك القفل فى هدوء وبدنه يرتعش وصوت تنفسه يتعالى.. توقف وفكر فى أن يعود... وقدمه قد ثبتت فى الأرض وهو يحث نفسه على الدخول.. لن تقاوم.. سيلتف الحبل حول رقبتها ثوان وأزاح الباب الذى زيق تزييقا حادا مزق روحه وخطى فى القبو فوجد عايدة تنظر إلى كوة صغيرة نحو السماء وقد جف عودها وهاش شعرها وبدت عيونها تتسع وتلمع فى قوة وكلما خطى نحوها وجدها تغيب وتتحول فى بطء حتى تحولت أمام ناظريه تماما فصرخ وجرى مسرعا ينزل درج السلم حتى التوت قدماه وأخذ يسقط ويتدحرج وقد ارتاح وخف ورأى نفسه يسير فى الملكوت ويرى يسوع بن الرب تقف بجواره الساروفين الرقاق وقد شف جسدهم وهو ينادى بأعلى صوته ابن الرب الذى الذى اشاح بوجهه ناحية الآب حتى اختفى... نظر حواليه خرائب تحيط به ونبت فى الأرض شوك قنفذ، ابن آوى بجسمه الطرى يقف فى مواجهته.. ضفادع وحشية وراء الافعى وقد نبت لها رأس أسود يحيطون به ويزحفون نحوه وهو واقف بلا حراك ينظر إلى البعيد ولا يرى شيئا.. حتى زحفت إليه الافعى وغرست انيابها الحادة فى جسمه والضفادع وابن آوى يبركون فوقه وقد دخل فى غيبوبة ولم يسمع صوت الست دميانة وهى تناديه بعد أن استيقظت على صوت صراخه المؤلم وعندما لم تستطع بكت وتذكرت رحلة العمر منذ أن تزوجها قبل الحرب الكبرى باربع سنوات وهى تعمل معه يداً بيد حتى وهى حامل فى ابنه الوحيد سامى حتى أصيبت بمرض فى الرحم وأزالوه لها، مرارة لاتنتهى أبدا أبدا.. أخذت تنادى فى السراية الخاوية فلم يرد أحد أتت عايدة وحملت جدها مع الست دميانة وأدارت قرص التليفون عدة مرات حتى حضر الدكتور عادل ابن عمتها، وعندما دخل الغرفة التى بدت عطنة ورائحتها كبست على روحه.. لم يشأ أن يقول لهم إنه ضرب فى الرأس وأن ينطق مرة أخرى وطلب أن تفتح الشبابيك فقامت عايدة ونزعت الستائر الكابية ودفعت الشباك فتسلل قرص الشمس..

- ٢ -

نزلت الست دميانة الحقول لتسأل الفلاحين الذين يعملون فى العزبة عن شمندى.

- شفتوش شمندى ياولاد.. الواد قاطع فينا ياولاد

- انت عملتى اللى عليكى كده ياست دميانة واسم الله المعلم كان بيعمله زى ولده وأتريس كلها تشهد على كده

- بس دا غبته طولت ولا حس ولا خبر.

- الرك على الأصل ياست دميانة والنبي تبعتي شوية مش من اللي بتعمليهم بايدك الحلوين.

- عنيا ياحسان.. خد ياعبد العاطي.

- أؤمري ياست.

- وانت مروح تفوت على بيت الواد سعد بن الست لويزة تقوله المعلم عايزك.

- حاضر من عنيا ياست الواد سعد بن الست لويزة واد غلبان زى الست المستحية وطول عمره فى حاله ومستناش يوم ما اتخرج من دبلوم التجارة واتى للمعلم كي يتوسط له ليعمل.. وكان خجولا ووجهه يطفح بالدم وطول مافو جالس عنيه فى الأرض حتى عين فى مصلحة البريد ولكن ماذا تقول له؟ تركت الفلاحين ودخلت السرايا فوجدت المعلم ناظرا إلى قرص الشمس العائم فى الدم وقد تبول على نفسه

يوه تانى يامعلم.

وأزاحته على جانب السرير وغيرت الملاءة والسروال ودخلت غرفة الأفعى.. وعايدة فى غرفتها صامتة تنظر إلى الفراغات وتعيش مع شمندى فى أحلام لاتنتهى والزهور والرياحين تحيط بهما وبرك الماء العذب تترقرق فى أنهار وجداول صغيرة وقد غمر الكون ضوء القمر ليضيء الزروع الريانة وشمندى يضحك ضحكات عالية صاخبة ويحملها على ذراعه وهى تنظر إليه فى فرح وعشق أبدى ولا يقطع صوت نهر الفرح إلا صوت فى الخارج فتزدرد لقيمات صغيرة لكى يحيا ابن شمندى حتى وضح الصوت وعرفت صوت سعد فى البهو والست دميانة قد استغرقت فى فكر ملكها وعزلها عن الكون حتى دخل عليها سعد وقبل يديها، انفطر قلبه وتراجع عندما رأى الحية راقدة: دى ميتة ياسعد... اقعد.

وناولته كأس نبيذ وأخذت تروى له كيف تسلل الثعلب اللعين شمندى واغتصب الطاهرة وفر هاربا وعندما حاول المعلم أن يقبض عليه كاد أن يقتله وعايدة اليتيمة أعصابها انهارت وتصرخ طوال الليل وهياجها لاينتهى والولد ينصت وقد تهدج صوتها وهى تلون فى صوتها و تنشج فى بطء حتى تحول صوتها إلى عويل حتى بكى الولد ولم يخرج إلا بعد أن اتفق على الفرح... وعقد القس وهى على الفراش وعندما خرجوا أغلقت الباب وأطفأت الأنوار وتركته فى البهو حائرا وفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصباحات التالية كان يدور في السرايا خجلا يحس أنه غريب وأنه يمثل دورًا ليس له سرعان مايخرج من القصر كان تعسًا وهو يدور في القصر ورائحة عرقه قد فاحت حتى عرفت الست دميانة فدخلت عليها الغرفة وكبست عليها.

واسم الله لو لم تتركيه يدخل عليك لاكون فاعصهولك وحددت رأس الطفل بين يديها ولم تتركه إلا بعد أن امتثلت وقد غمرها العرق وتناثر شعرها على عينيها والحيرة تسيطر عليها حتى دخل عليها وعيناها تنظران إلى البعيد عبر الشباك وعندما دخل وجلس جوارها وأخذ يتكلم في هدوء وهي غير منصتة يتكلم عن مشيئة الرب وكيف يجب أن تمتثل لأوامرة وهي تنظر إلى السحب التي تحولت إلى اللون القاتم في شكل تنانين تملأ السماء وقد توجهت إليها وبدت أنيابها الحادة مخيفة... تقترب وتكاد تدخل من الشبابيك وتنقض عليها فصرخت وراحت في غيبوبة وقفز هو خارج الغرفة والصباحات تمر ببطء والزمن يتقطر في روحها بسأم ثقيل فوق روحها حتى أتى الخريف وبدأ النسيم الرقيق يسري في الكون وصفا الجو وانزلق القمر في ساعة صحو داخل رحمها فغمرها العرق وانزلق وليد صغير مريع الوجه عيونه سوداء يبكي.. حتى أتت الست دميانة وقالت لعايدة: حضري نفس بكره التعميد

حاضر

وتذكرت شمندي ونزلت من الفراش والليل يفترش الكون بغبار أسود رقيق: ماذا افعل؟

سارت في الحقول تفوص في الحشائش حتى وصلت إلى شجرة المانجو واستندت عليها وسمعت صهيل الفرسة يرج الكون وعيناها تجوسان في المكان بحثا عن شمندي وسارت على الدرب واجتازت المنحنيات ووقعت أمام الغابة وبدا بدنها الرقيق يرتعش وقدمها تجوس ماء الغابة الراقد والريم الأخضر يغطي سطح الماء والغاب يصطدم بوجهها ويجرحها وتتسلخ قدماها من الغاب النابت حتى انتهت إلى الصحراء العارية نظرت حواليها وخلعت بلوزتها وفرشتها ونامت عارية.. ثديها وبدنها يضوي ناظرة إلى بركة الماء المعلقة في السماء حتى غفت ورأت نفسها تقف أمام الكنيسة وصوت يناديها باسمها نظرت فوجدت شمندي كأنه يوم القتل وقد ظهر صوته جلياً.. أيدا.. ابني يا أيدا.. مهمد.. أيدا وصوته المجروح يكاد يزلزلها والست دميانة تجر منها الوليد والشماسة والقس يقفون لكي يعمدوا الوليد الذي يصرخ ويكاد يتمزق بينها وبين دميانة فصرخت وقامت تنظر إلى الفراغ. كان القمر قد غاب.. خطت نحو السرايا وفتحت غرفتها وحملت الوليد وفتحت الباب وسارت تجاه البوابة وفتحتها وسارت.

مجدى أحمد توفيق

«بستان الأزبكية»

سرد وصفى يضع الرسالة بين الواقع والفانتازيا

● محمد عبد السلام العمرى «بستان الأزبكية» ـ القاهرة ـ دار عمرو للنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٩٤م.

المصور، أن التقسيم الذى لمحظته محمد عبدالسلام العمرى لمجموعته القصصية «بستان الأزبكية» له دلالته، فلقد قسمها إلى قسمين، أعطى الأول حرف (أ)، وأعطى الثانى حرف (ب)، وضم الأول أربع قصص، وضم الثانى ثلاث قصص، واختصت قصص القسم الأول بتصوير المجتمع الخليجى وتصوير مرارات التجربة المصرية فى العمل تحت كفالة قاسية، واختصت قصص القسم الثانى بتصوير المجتمع المصرى ومرارات الواقع الداخلى.

بتعبير آخر يختص القسم الأول بتصوير الخارج، ويختص القسم الثانى بتصوير الداخل، أو يختص الأول بتصوير «الآخر» ويختص الثانى بتصوير «الذات» ولا تشعرن بالأسى لأن السياق اقتضى وصف الشقيق العربى بوصفه «آخر» وليس بعضا من أبعاض «الذات» على ما علمتنا إياه طويلاً الدروس القومية.

وقد يبدو لك هذا التقسيم غير منطقى من جهة أن تصوير الداخل مقدم منطقيًا على تصوير الخارج، فلو لم تكن الظروف الداخلية قاسية ما كان الرحيل إلى قسوة الخارج، وأنت، على اساس من هذا الرأى، بين تأويلين: الأول أن التقسيم المتبع يريد أن يعلل فساد الظرف الداخلى بأنه راجع إلى فساد الظرف الخارجى، والآخر، وهو الأرجح عندى، أن التقسيم المتبع يريد أن الانشغال بالظرف الخارجى ـ على قسوته ـ يجب الا يصرفنا عن الانشغال بأحوال البيت المصرى الداخلية، أو بنوع من التورية ـ الانشغال بأعمال البستنة التى يتطلبها «بستان الأزبكية».

الغاية من درس التقسيم الذى اتخذته المجموعة لقصصها أن نستخلص سمة عامة للخطاب القصصى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المجموعة هى الحضور الشديد للهم الاجتماعى حضوراً «زاعقًا» وإن لم يتحول إلى خطب مضمنة فى قصص، وهى سمة ملازمة لخطاب المجموعة لدرجة اننا نجد أنفسنا نستحضرها ونحن نتساءل عن أمر شكلى ظاهر الشكلية مثل تقسيم القصص إلى قسمين.

ومن الواضح أن الهم الاجتماعى فى المجموعة يتعلق بقضيتين: الأولى ظروف العمل القاسية على المصريين فى مجتمع خليجى يعانى مشكلات فى الثروة، والأخرى الواقع المصرى المتردى داخليًا، وهما قضيتان تجعلان «بستان الأزبكية»، مثل المجموعتين السابقتين عليهما مجموعة «شمس بيضاء» (١٩٨٩م) و«إكليل من الزهور» (١٩٩١م)، لاتتيح جميعًا للبهجة مساحة كافية، فتصور عالمًا اقرب إلى أن يكون كئيبا، لأنها تتحدث عن تجارب لاتخلو من وحشية. فإذا قلت إن القضيتين اللتين حددتهما تدلان على واقعية فى القص من جهة أن القصة الواقعية يهمها أن تبث رسالة عن واقع معين تهجوه أو تنقده، فإن هذه الواقعية تمتزج بكابوسية تجعل الواقع شبيهًا بالفانتازيا تحققها القصة بوسائل عدة تمتزج مع الوسائل التى تحقق بها واقعيتها.

وأولى اليات السرد الموظفة لخدمة الواقعية المرادة استخدام ضمير الغائب فى السرد فى قصص المجموعة كلها ، استثنى القصة الأخيرة من قصصها السبع التى اخذت المجموعة عنوانها ليكون عنوانًا للمجموعة، وهى وحدها اختصت بضمير المتكلم، وأؤجل النظر فيها إلى الختام. والقاص الواقعى يستخدم ضمير الغائب أحيانًا شأن المجموعة استخداماً تخييليًا إقناعيًا يوحى به للقارئ بأنه محايد، كأن قصته قطعة من أحداث العالم اقتطعها اقتطاعًا وتركها تدل بنفسها على صدق رسالته.

ومن هنا يعين ضمير الغائب على إشعار القارئ بأن القصة لوحة، أو مشهد بصرى، دال فى ذاته، على نحو يسميه علماء العلامات باسم الأيقونة.

أضيف إلى الضمير الأسلوب الذى يجمع بين السرد بوصفه رواية الأحداث والوصف بوصفه نقلاً لمشهد بصرى قد يتضمن أحداثًا توصف كأنها شيء من أشياء المشهد ومن المؤكد أن النزعة الوصفية تعطل تدفق الأحداث فيبدو الحدث بطيئا. وفى المجموعة نسقان من هذه المعادلة بين السرد والوصف، ففى القسم الأول من قسميها يغلب السرد فيصير الوصف لحدث وفي القسم الثانى يغلب الوصف فيصير وصف الحدث فرعا من وصف الأشياء الصامته، وفى النسقين جميعًا تغيب الحبكة، والصراعات بين قوى متضادة، والحوار، والمونولوجات المتدفقة البارزة، وتقنيات التقطيع المتوازى ، أو الاصيل الزمان القصصى .

ولكى أوضح النسقين يكفى أن استشهد بالفقرة الأولى من القصة الأولى من كل قسم:

> «ضغط بعظام صدره الهزيل على طاولة الته الكاتبة، فتحركت اذرع الحروف من أثر ضغطه عليها، سمع وقعا منتظما، ثم قام بمراجعة حساباته فى الدفاتر التى اعدها لهذه الشركة.. » (ص ٧).

نحن أمام افعال ، ضغط ، تحركت، سمع ، قام تترابط معا فى متوالية من الأحداث يدعمها الترابط السببى المنطقى الذى يظهر بالفاء المتصلة بالفعل «تحركت»، التى أريد التأكيد على اثرها المنطقى فجيء

بالقول من أثر ضغطه عليها، والمدخل الذى تنفذ منه إلى الأسلوب الخاصية الوصفية يتمثل فى هذا الترابط المنطقى الذى يوزع الأفعال بوصفها أحداث الفقرة على جملة طويلة تأتى دفعة واحدة لتكون مشهداً بصرياً واحداً مادته من الأفعال. أما المقتبس الثانى فهو:

«بنعومة وسلاسة ينساب كنسمة هادئة وسط جموع محتشدة على رصيف محطة سيدى جابر لايرون مقدار معاناته وجهده المبذول المضنى حتى لا يحتك باحد ويضايقه، قابضًا على قفصه الجريد المليء بالخبز الطازج والساخن بقبضة حديدية» (ص٥٧).

هنا مشهد عام لا يوجد فيه متوالية من الأحداث، ولكنه التجاور المكانى الذى يراد لعين القارئ أن تراه.. تتلاشى معه الترابطات المنطقية، للأفعال فهم لايرون معاناته وجميع ما يبذل من جهد لايثير رد فعل واحد من الناس وتحل الترابطات المكانية محل الترابطات المنطقية ليصير الوصف ، ومجال العين، البنية المهيمنة على النسق اللغوى، تعلن عن نفسها بتقديم شبه الجملة «بنعومة وسلاسة» الذى يصف الحركة ليؤذن بأن الوصف هنا مقدم على الحدث ، أو بأن الوصف هو حدث القصة، كذلك تأتى جملة قد ينساب كنسمة هادئة وسط جموع محتشدة لا تقرر فعل الحركة قدر ما تعنى بصفته وكيفيته من الانسياب، مع ما فى علامات: النعومة السلاسة، الانسياب، النسمة الهادئة، من خداع، فاللوحة بالعكس فائرة، حائرة والحركة عسيرة محتكة، مثيرة، وهو خداع أباحته العناية بالصفة والكيفية إيذانا بتبنى البناء الوصفى الذى يصف الجهد بصفتين، والقفص بسلسلة وصفية مترابطة، لتصير قصة «قحط» من بعد، مشهداً وصفيًا موسعًا للمحطة هو فى ذاته الحدث.

وفى النسقين من معادلة السرد والوصف معًا تبنى القصة على فقرات قصيرة، طول كل منها فى المتوسط من ثلاثة سطور إلى سبعة، تنقسم إلى جمل قصيرة، تفصل بينها فاصلات،وتنتهى بنقطة، لتندرج جميعاً فى جملة واحدة طويلة تضمها معا شأن اللوحات التى تضم تفاصيل كثيرة داخل إطار واحد.

أضيفت إلى ضمير السارد الغائب والأسلوب القائم على مزج السرد بالوصف خاصية قديمة معروفة فى القص الواقعى هى التنميط، اعنى أن تحول القصة بعض شخصياتها الرئيسية إلى أنماط عامة، فتفقد الصفات الفردية الخاصة وتكتسب مجموعة صغيرة من الصفات العامة لاتراها إلا من خلالها مثلما كنا لا نرى بخيل موليير إلا من منظور البخل فحسب وأوضح مثال على التنميط فى مجموعتنا شخصية الكفيل فى «فطيرة الفقراء» أولى القصص. يرد ذكره لأول مرة على هذا النحو .

«قرر (المصرى) عندما يحين الوقت (وضع زوجته للمولود) أن يسافر، وقبل أن يواصل بث نجواه يحاول من جديد مع كفيله الدائم الركون إلى زوجاته فى بيوتهن حتى يوافق له.. (ص ٨).

فالجملة تستطرد حين يذكر الكفيل إلى تعريفه بصفة جوهرية فيه هى أنه «الدائم الركون إلى زوجاته فى بيوتهن» تبدو عبئًا ثقيلاً على الجملة تقطع انسيابها لكنها بهذا العبء، وبهذا القطع، تقرر الصفة تقريراً فى ذهن

القارئ فلا يستطيع أن يرى الكفيل إلا من خلال شبقه بوصفه مزواجاً نعرف بعد قليل انه لا يكتفي بزوجاته، ولا يحصنه، فيهتك عرض فلبينية تخدمه والكفيل له صفات أخرى تصنعها القصة من الفظاظة، والأنانية، والغرور، والاستهتار بالبشر أرادت أن تهيئ لها بالتعريف الذي يعول على صفة جوهرية.

ومن المؤكد أن نمط الكفيل في «فطيرة الفقراء» المتجبر الشبق، ونمط النساء الفارغات في «فراغ» المتبذلات التافهات المستهترات، ونمط الشيخ البدوي في «كائنات غامضة» الغارق في السذاجة والجهل وحب المال، كلها أنماط مصبوغة باللون الأسود، أعني أنها مقدمة من منظور نقدي لا يتعاطف معها على أي نحو من التعاطف، ومن هنا تحضر الرسالة الاجتماعية واضحة، ونكتشف أن الراوي الغائب لم يكن محايداً في أي وقت،لأنه يريد أن يبث رسالة من وراء التنميط.

وفي مقابل هذه الأنماط السلبية يأتي نمط المصري البريء الفقير الحائر أمام واقع جهم في «قحط» و«بستان الأزبكية»، ولاتخلو منه قصص القسم الأول «فطيرة الفقراء» (المحاسب المصري)، «ليل»، «فراغ» (الرغبة في إكساب الزوجة الصفات المصرية). أما «كائنات غامضة» فتخلص للنمط السلبي وأما «عفن» في القسم الثاني، فتخلص لطبقة مصرية انتهت ولم يبق لها إلا أن تتعفن. ويدفعنا الرجوع إلى الرسالة المبثوثة إلى أن نتجاوز تقنيات ضمير السرد، ومزج السرد بالوصف، والتنميط، لإدراك التقنيات التي يتحول بها الواقع إلى كابوس فانتازي.

من هذه التقنيات آلية الحذف، فالقارئ يشعر أن هناك محذوفا على الدوام يصير على غير يقين مما يقع فينتابه الشعور بأنه واقع غامض، ثم تمتزج، في شعوره من خلال آليات القراءة صفة الغموض بصفات السلب المستفادة من أن الواقع الموصوف كريه، فيصير شيئًا قريبًا من الكابوس أو الفانتازيا، مهما تكتفي القصة بأحداث مألوفة، ولاشك أن هناك معلومات نفتقر إليها عن هذا المحاسب في «فطيرة الفقراء» أو عن جميع شخوص قصة «ليل»، أو «فراغ» فلا أسماء، ولا معلومات شخصية، وانسحاب الشخصي، على ما تقدم، يؤذن بحضور النمطي. هذه المحذوفات كلها تجلب الغموض المراد.

ولقد اقتبست حتى الآن ثلاث فقرات، راجعها معي لنرى آلية الحذف تعمل أسلوبيًا في بناء الجملة في الفقرة الأولى يشير الضمير إلى المحاسب بصدره «الهزيل» كأنه معروف للقارئ من قبل أن تبدأ القصة، إيحاءً بركام كبير من المعلومات المحذوفة ، وتنتهي الفقرة بقوله: لهذه الشركة باسم الإشارة للقريب على الرغم من أننا لم نعرف، ولن نعرف شيئا عن الشركة واسم الإشارة هنا يتبنى منظور الشخصية، فالمحاسب يمكن أن يشير للشركة باسم الإشارة للتقريب. أما الراوي المحايد فلا وجه لذلك إلا أنه يتبنى منظور المحاسب لنكتشف أن حياده يخفي انحيازًا تامًا للشخصية المصرية ومنظورها وفي الفقرة الثالثة ـ من القصة نفسها ـ يتبنى منظوراً مشتركًا بينهما حين يعرف الكفيل بركونه الدائم إلى زوجاته تنميطًا له وتحديداً لماهيته الإنسانية في شبق مستمر وفي نفس الفقرة لا تستطيع أن تعرف الوقت الذي يحين إلا بأن تستحضر ما سبق من إشارة إلى أن زوجة المحاسب حامل، فتستنتج أنه يقصد وقت ولادتها وفي نفس الفقرة كذلك نجد التعبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يحاول من جديد مع كفيله» يعني يجتهد في إقناعه، ويحاول مع تركيب معروف في العامة وليس متداولاً بالمعنى نفسه في الفصحى، فالراوي ـ ههنا ـ يتبنى منظور المحاسب المصري ولغته المصرية في تجاوز مكرر للحياد إلى انحياز يكشفه القارئ وهو يتذوق اللغة، اما الفقرة الثانية المقتبسة، فجوهرها، وجوهر قصتها الجهل التام بكل شيء عن هذا الرجل الحائر في محطة القطار الذي يدل جلبابه وقفصه على ريفيته، والذي نعرف انه عائد من الخليج، ولاشيء اخر إلا المشهد البصري.

هذه الأضرب من الحذف الأسلوبي وحذف المعلومات، والإغماض، يلقي على القارئ مسئولية كبيرة، فعليه أن يكون يقظا، واسع الخيال، ومحتملاً للغموض.

ومن تقنيات هذا التحويل لما هو واقعي خالص إلى كابوس فانتازي وصف المكان قبيحًا فوضويًا، كريهًا وعلى الرغم من أن المكان في قصته «عفن» جميل ببساتينه ونجومه، فإن القصة تشيع الإحساس بالعفن حتى يتجرد المكان من كل جمال، ويصير إلى قبح ثقيل، ولا يختلف كثيرا عن القحط الذي ران على المكان في محطة ابي قير بقصته «قحط» ، فتحولت كرنفاليته من مجلى للحيوية واصطخاب الحياة، إلى تدافع، وقبح، وقحط، وضياع. وفي فراغ يطل المكان على مقبرة، وتصير حجرة استقبال الضيوف عفنة لها رائحة المقبرة. والحي الفقير ذاته في قصة «ليل» يبدو مقبرة لأحياء يعيشون ليلاً بلا نهار. ويصير المكان في «كائنات غامضة» كابوسيًا حين يستشعر الشيخ البدوي وجود كائنات غامضة من الفئران تقرض المليون الذي ربحه وصنع له خزانة خاصة في قصره رافضًا أن يودعه البنك. والنص الوحيد الذي يحتمل جمال المكان هو نص «فطيرة الفقراء» من جهتين الأولى وصف المصري للفلبينية معالم القاهرة بشيء من الإعزاز، والأخرى تأويل العنوان بأن المراد منه مصر التي هي فطيرة الفقراء، اعتمادًا على أن الكفيل القاسي لم يجد وسيلة للخلاص من الفلبينية الحامل إلا بأن يدفع بها إلى مصر. ولكن بمقدار ما تمنح كلمة فطيرة مصر جمالاً يعود الفقر فيسلبها كثيرًا منه، ليصير قبح المكان صاحب الأثر الأكبر، ويصير الجمال الشاحب الذي تلقى به القصة على مصر علامة جديدة على الرسالة الاجتماعية المنحازة لمصر كل الانحياز المهمومة بها كل الهم.

أضيف إلى قبح المكان تقنية الحادث الصادم للقارئ، التي تشعر القارئ بكابوسية العالم، ومثالها الواضح ختام قصة فراغ؛ فالمرأة التي قضت الوقت في ثرثرة مبتذلة تافهة في الهاتف مع جارة لها، ورفضت أن تعد طعامًا لضيف، وبيتها قذر عفن، يدخل زوجها سائلاً عن طفليه فتخبره أنهما يلهوان في البانيو، فيدخل إلى الحمام حيث يجدهما غارقين والأم عنهما لاهية. هذا الختام يشعر القارئ بأن الفراغ المبتذل كابوسي مميت. ولا يماثل هذه القصة قصة أخرى في نهايتها.

تبقى تقنية أخيرة تضاف إلى الحذف، وقبح المكان، والحدث الصادم، هي التضخيم والمبالغة، وهي تقنية مفترعة، من بعض الوجوه، عن التنميط؛ ذلك أن النمط له طبيعة كاريكاتورية تقوم على تضخيم عيب من العيوب حتى يبرز ويصير الجوهر والماهية. ولكنها في الوقت نفسه ـ أعني تقنية التضخيم ـ سارية في كل شيء، ليست قاصرة على النمط وحده. ولقد رأينا المكان يصور

قبيحا فلا تلتفت القصة إلى وجوه الجمال فيه، وإذا مرت بها طمستها، أو عبرتها عبورًا سريعًا، وألقت عليها غلالة من قبح تخفي الجمال؛ فيتضخم ما في المكان من قبح حتى يصير القبح صفة المكان البارزة.

والتضخيم له علامات من الأحداث، مثالها الا يكتفي بزوجاته الأربع فيهتك عرض الخادمة لكي يضخم الحدث فيه صفة الشبق المستهتر. ومثالها موت الأطفال في «فراغ» فهو يضخم من جسامة العبث الذي أبدته المرأة وهي تستهلك وقتها في مهاتفة جارة لها. ولا شك أن الخزينة الحديدية التي اصطنعها الشيخ البدوي، وما اعتراه من هلاوس سمعية وبصرية توحي له بفتران تقرض الأموال، وخوفه على ماله حين يغلق البنك، كلها علامات تضخم هوسه الساذج بأمواله. وقبح المكان في قحط، مثل قبحه وقبح المرض في «ليل» مثالان يضخمان الفقر، وفي «عفن» يضخم قبح المكان العزلة إلى درجة أن الحياة تصير تعفنًا. وبهذا يظهر تضخيم منشؤه الحدث، وتضخيم منشؤه الوصف.

وأضيف نموذجين للعلامات البصرية والسمعية التي تؤدي إلى التضخيم. النموذج الأول نجده حيث يصف الراوي جلسة الكفيل: **«واضعًا ساقًا على الأخرى، يبدو واضحًا للعيان سروال أبيض تحت جلبابه، وحذاؤه الجديد من أعلى مكتبه البيضاوي المصنع خصيصًا في إيطاليا من خشب الأرو العتيق يظهر متربصًا ومتحفزًا..»** (ص٩)، فبالإضافة إلى المبالغة في علامات الثراء، من جدة الحذاء، ومن الاستطراد إلى ذكر قصة المكتب، تأتي جلسته والساق على الساق، والحذاء يظهر متربصًا ومتحفزًا - في إسقاط للشخص على الشيء، أو إسقاط لخصائص شخصية الكفيل على الحذاء - لتكون الجلسة في مجملها علاقة التجبر، يطورها بعد قليل، حين يمارس الكفيل بالهاتف على الفلبينية بعض سطوته وقسوته، ثم استعاد هدوءه **«فوضع ساقيه على بعضهما فوق المكتب، وطلب قهوة تركي»** (ص١١) لتكون الحركة علامة بصرية تطور جلسته إلى مزيد من التجبر والغرور، وعلى نحو ما أعانت القهوة التركي بوصفها رمزًا ثقافيًا محملاً بصورة تاريخية للتركي المتجبر المغرور على تأكيد الدلالة التي تنتجها طريقة الجلوس.

النموذج الآخر نجده في «فراغ» في حديث المرأة مع جارتها، حيث تروي كل منهما كيف أثر فيلم الأمس في زوجها فضاجعها (ص٣٦)، في استباحة لحرمات البيوت تتجاوز كل تبذل. ويردفها النص بعلامة أخرى - مثلما حدث في جلسة الكفيل من إيراد علامة ثانية تطور الأولى - تتمثل فيما ترويه المرأة من أن زوجها أصابته لوثة مصرية، فغدا يريد لها أن تسلك في أكلها وليسها سلوك المصريات، ثم تقول لم يبق إلا أن يقول «..زي عايدة....» (ص٣٧). الحذف هنا ليس مني، ولكنه من القصة التي استباحت في الصفحة السابقة منها لفظًا خادشًا، واستباحت المجموعة في مواضع أخرى ألفاظا جريئة، ولكن الحذف هنا علامة أدبية على قحة وابتذال المحذوف حتى أنه ليتجاوز كل ما استبيح ذكره، تعويلاً على إثارة خيال القارئ مع آلية الحذف ليضخم له خياله صفة الابتذال من خلال العلامات السمعية المنطوقة المذكورة، أو المتخيلة بالحذف.

والآن، بعد أن فرغت من تعريفك بالتقنيات الواقعية والتقنيات المضادة لها التي تحول الواقع إلى كابوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فانتازى - على قدر ما أستطيع من الفهم والتعريف - ، وبعد أن تبينا معًا كيف تعمل التقنيات المتضادة على الدفع بالنصوص إلى حافة كافكاوية بين الواقع والفانتازيا، أو بين الملموس والمتخيل على نحو يتسع للسخرية الواضحة فى «كائنات غامضة»، فإنى الآن أتجه إلى ما أرجأته من قبل، أعنى نص «بستان الأزبكية» الذى هو عمدة نصوص المجموعة، وأجمل ما فيها - على ما أرى - ليكون مجلى أخيرًا للخصائص التى جمعتها من سائر النصوص.

و«بستان الأزبكية» بداءة تطرح خاصيتين جديدتين على سائر المجموعة الأولى الانخراط فى ضمير المتكلم ووعيه، خلافًا لضمير الغائب السائد فى المجموعة، اتساقًا مع تصاعد الرسالة الاجتماعية لتتحول من دلالة مستفادة من المشهد القصصى إلى وعى ذاتى، وانشودة ضمير، وأهز وجة إحساس، ولتتحول من أفكار جزئية إلى استشراف كامل لتاريخ مصر الحديثة، وإلى تماه تام مع قصة الحداثة فى مصر.

الخاصية الأخرى أنه نص «تناصى» بمعنى أنك لا تستطيع أن تقرأه بمعزل عن استحضار نص المويلحى الشهير «حديث عيسى بن هشام» ، مع ما بين النصين من تشابهات وتباينات شتى؛ ففى حين يبتعث المويلحى من الموت باشا يرى الباحثون أنه أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية الذى توفى قبل نصف قرن - بالتقريب - من زمن كتابة المويلحى للحديث، يبتعث العمرى من الموت شخصية أكبر تؤكد علامات القصة المتناثرة أنها الخديوى إسماعيل بغير تصريح تام بحقيقة الشخصية المبتعثة فى الحالتين. ولكن المويلحى لا يسند الأمر إلى نفسه فيختلق راويًا خياليًا يتولى الرواية بضمير المتكلم هو عيسى بن هشام، ويكون، كذلك، راويًا مشاركًا فى الأحداث. أما العمرى فإن راويه صاحب ضمير المتكلم أديب يبتاع الكتب يتسع لشخصية المؤلف إلى حد كبير فى امتزاج لمسناه من قبل حيث أشرت إلى الانحيازات التى كشفتها «الرسالة» فى الخطاب القصصى للمجموعة.

هنا أتيح لنفسى استطرادة غير ضرورية متصلة بالنقطة الحالية: فالراوى يقف فى ميدان الأوبرا يبحث عن عربة تقله إلى مصر الجديدة (ص٧٥)، وأنا أعرف أن المؤلف يقيم فى منطقة تقع بين حيين مدينة نصر من جهة، ومصر الجديدة من جهة أخرى. وفى تقديرى أن هذه المنطقة تنطوى على مفارقة طريفة إنها تقع بين الحى/ المدينة الذى أسسته ثورة يوليو ١٩٥٢م ليكون إسكانًا شعبيًا، فتضخم مع الانفتاح، وصار مدينة أقل ما فيها الإسكان الشعبى، وبين الحى الذى كان عند بنائه مصرًا جديدة، بنته أرستقراطية أجنبية ومصرية ، فتضخم بدوره وغزاه الشعبيون فى تطوره. إنه موقع بين البدايات والنهايات يشبه القصة التى يستعاد فيها الخديوى إسماعيل رمزًا للحداثة المصرية ليحضر إلى ميدان الأوبرا إبان بناء المبنى الضخم الحالى الذى أعد ليكون موقفًا للسيارات ومركزًا تجاريًا، فيكون لقاء الخديوى بالميدان لقاء شبيهًا بين البدايات والنهايات. إنها لحظة تأمل للتجربة التاريخية يعين على استلهامها المكان فى المدينة.

أخرج من هذه الاستطرادة إلى مجموعة من التباينات بين النصين اللذين يمكن أن نرى فيهما بداية عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المويلحي، ونهاية - غير أخيرة - عند العمري - التباين الأول المساحة الواسعة من المناقشة الاجتماعية «المباشرة» عند المويلحي، والتي لاتزال موجوده عند العمري بطبيعة الحال، يفرض وجودها طبيعة التجربة وقوة حضور الرسالة في مجمل خطابه القصصي، ولكنها تصبح اقل حضوراً، اقل استرسالاً، بسبب الالتزام بالوصف البصري على ما تقدم في درس الأسلوب. التباين الثاني أن المويلحي وضع لنفسه خطة منظمة لاستعراض مؤسسات الدولة مثل القضاء، والمستشفيات، والشرطة، والصحافة، في جولة يقوم بها باشا في أرجاء المجتمع في حين التزم العمري بوحدة المكان - ميدان الأوبرا - وحاول أن يستحضر أزمات الحداثة - المصرية الكبرى في بقعة المكان المحدودة، من فوضى المدينة، والفساد الوظيفي واختراق الآخر الأمريكي للذات المصرية، ومن هنا لايضطر الخديوى إلى مغادرة المكان، في حين يضطر الباشا عند المويلحي إلى ترتيب رحلتين إحداهما داخل مصر، والأخرى إلى باريس لاستطلاع التقدم الغربي، ومن هنا، كذلك، انقلبت صورة الآخر الغربي بمقدار التحول من باريس المويلحي إلى امريكا العمري، فلم يقدم الآخر الغربي رمز التقدم المنشود الذي لا يخلو من عيوب، وإنما أصبح رمز الخداع الذي يقدم يد العون لأجل أن يسيطر، ويجني الربح، ويحقق نوعاً جديداً من الاستعمار.

التباين الثالث يظهر في شخصيتي الباشا والخديو، فشخصية الباشا ذات وجود معياري في أساسه، بمعنى انه مبتعث لكي يكون معياراً تقاس عليه أحوال مصر المعاصرة للمويلحي وتدان به في حين تكون شخصية الخديو ذات وجود رمزي أساساً، بمعنى أنه موجود ليكون رمزاً إلى مجمل تجربة التحديث في مصر، وهذا لا يمنعه من أن يدين الأحوال معيارياً، مثلما لم يمنع الباشا وجوده المعياري من أن يكون رمزاً للماضي، ولكن غلبة الوجود الرمزي على الخديو جعله يتجاوز الدور المعياري، ولا يكتفي ببعض العبارات الحكيمة اكتفى بمثلها الباشا في الإيماء إلى مسئولية السلف عن أحوال الخلف، بل جادل المهندس الأمريكي المسئول عن المبنى الجديد، وقبل منه مبلغا من المال ليترك له الأرض يكمل البناء، دلالة على أن تجربة الحداثة المصرية، ومن بدايتها انطوت على عنصر فساد، وينتهي إلى التسليم للآخر الغربي بدلا من تحقيق الوعد الجميل بمساواته، ومزاحمته، والوقوف إلى جواره: بالكتف، الذي طالما الهب الخيال.

والراوى بدوره يكتسب وجوداً رمزياً، فهو يقف بين الخديو والأمريكي، يحاول التوسط والتقريب، بين طرفين لا يفهم أحدهما الآخر، إلا انه - بسرعة - يتحول إلى التعميم على مجمل وجوده ودوره: **فلماذا دائماً انا الذي لديه القدرة والاستطاعة على الفهم والاستيعاب، وان اقدر وان اوضح وان اوائم واتكيف، ثم لماذا هم الذين يقومون بالفعل والتنفيذ، في مواقع لا اختارها، ولا يؤخذ رايي فيها، ولا اعرف بها إلا كمشاهد من بعيد** (ص٥٠١)، وهو تعميم ينشئ مقابلة بين النخبة المثقفة التي تحدد لها دور وظيفي عضوي هو الفهم والاستيعاب، الذي يعني في الحقيقة القبول، والتأييد، والدعاية، والتبعية، بين السلطة التي تمتلك الفعل والتنفيذ في تحالفها مع القوى الخارجية الممثلة في الآخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمريكي، فيصير وجود الراوي رامزًا للدور الوظيفي المنوط بالنخبة المثقفة الحريصة على نجاح الحداثة.

التباين الرابع بنيوي أسلوبي، فحديث المويلحي أتاح للحوار مساحة واسعة، وكثيرًا ما انسحب عيسى بن هشام، وترك الأصوات تتحاور وتسمع في حين يصير راوي بستان الأزبكية أن يدرج كل الأصوات في صوته، فتتجرد القصة من الحوار، ولا يبقى إلا مساحات محدودة نسمع فيها صوت الخديو في جمل قصيرة، على الرغم من أن القصة في مجملها قصة حوار، فهناك حوار مفترض بين الراوي والخديو، وهناك حوار آخر مفترض بينهما والأمريكي، فلم تتح القصة في التزامها بنية الوصف السردي الأسلوبية، للحوار بالبروز وصار الصوت يقدم بطرق مثل: «باداه على الفور بثقة (.....) متسائلاً من الذي سمح له بوضع هذا البناء في هذا المكان؟» (ص١٠٤)، أو مثل: «شعرت أن الأمريكي تاثر للحظة ثم استعاد نفسه قائلاً إن الأرض لم تكن صالحة لإقامة دار أوبرا جديدة» (ص ١٠٦)، او مثل: «اعتدل في جلسته ثم اخذ يسال عن المبنى وفائدته..» (ص ١٠٨)، وما شابه من أساليب يندرج بها الصوت في صوت أكبر هو صوت الراوي بنوع من التهجين الذي ذكره باختين، الذي أراه، هنا يستهدف وحدة الصوت وأعد قصة «فراغ» قصة حوارية بالمثل، لأنها تقوم على حوار متبادل في الهاتف قامت بتطويعه بالمثل لصوت الراوي الغائب حتى ازاحتو أو ازالت حواريته ولكن المساحة التي يكتسبها الصوت المتكلم في «فراغ» أكبر لأن القصة أرادت أن تجسد ابتذال الحديث، وأن تدس فيه علامات صوتية من العامية تؤكد هذا الابتذال ، وتجسد الجنسية الخليجية للمرأة المتكلمة. من هنا جمعت القصة بين تقنية وصف الحديث التي أراها تكثر في قصص أمين ريان والتي مثالها: **«وتطرقنا إلى اشياء عدة إلى أن وصلنا بحكيهما إلى ليلة الأمس»**(ص ٣٥) ومعها يحذف الصوت المتكلم تماماً ويشار إلى موضوع الكلام، وخلاصته بكلمات من مثل عرض كذا فقبل او رفض، وبين تقنية إدراج الصوت في صوت الراوي، ومثالها « **الأخرى لم تتوان وردت طبق الأصل حدث لي**» (ص ٣٦)، مع تطويع الصوت للفصحى «فيقل بروزأحتى يكون الإدراج مصحوبًا بالعامية نحو: **«وروجك فوشيًا، وشعرك ايصير إيش»** (ص٣٧)، أو نحو: **«راجل ما يستحى هذا، ياشيخه كل المحلات ما فيها غير كبسة بالدجاج»** (ص ٣٤)، فيكون الصوت شديد البروز لكنه مدرج في صوت الراوي الذي لا ينسحب، ولا يدع للأصوات الأخرى أن تنجز حواريتها.

ووحدة الصوت المهيمن متصلة بطبيعة الفانتازيا في القصة.

لقد شارفت قصة «كائنات غامضة» الفانتازيا وهي تشير إلى شعور البدوي بكائنات غامضة تقرض المال، ولكنها عادت وقيدتها بكونها فئرانًا لتحد من الخيال الفانتازي.

وشارفت المجموعة الفانتازيا من جهة أن قصصها، تعالج واقعًا: غريبًا، كابوسيًا، ثقيلاً، غير مألوف، لا

يصدق المرء الذى لم يواجهه فى الحياة أن يقع، فصار واقعًا قريبًا من الفانتازيا.

وقصة «بستان الأزبكية» أجرأ فى ولوج الفانتازيا لأن طبيعة مشروعها لقاء خيالى بين رموز ثقافية تتأمل فيها الذات تجربة الحداثة فى مصيرها ولقد امتدت الفانتازيا فى القصة لتعيد صوغ المكان فصار ميدان الأوبرا على واقعيته، وعلى كونه موصوفاً فى لحظة محددة من تغيراته إبّان بناء المبنى الكبير - ميدانًا فانتازيًا، يستحضر ملامح امكنة شعبية تتداخل مع ملامحه الفعلية، ويستحضر ملامح تاريخية قديمة تتداخل مع ملامحه المعاصرة، فيعاد تخيله، ويعاد بناؤه ذهنيًا وتخيليًا ليحقق وجودًا رمزيًا جديدًا، يجمع بين التسجيلى والتخيلى. ومن علامات تطرق الفانتازيا إلى وصف المكان ذلك الوصف الذى يخص سيت المهندس الأمريكى: « **فالمكان غير متواجد** أصلاً فى مخيلة **أحد ولا يستطيع الدخول إليه** إلا مع الأمريكى **شخصيا الذى يعرف شفرة فتح الباب الخاصة به..** » (ص ١١٠)، وهو وصف يوحى بأنه مختلف متخيل، مثل الخندق فى نهايات النص والذى وصف بقوله: **الذى رأيته لأول مرة منذ جئت هذا المكان، وكان تم بناؤه فور وقف إطلاق النار مباشرة،** (ص ١١٩)، ليكون ظهوره،وبناؤه المنافى للمنطق من جهة أن المنطق يقتضى بناء الخندق أثناء الحرب لا فور نهايتها، علامتين على كونه مكانًا متخيلاً يمكن أن يكتسب الدلالة الرمزية بوصفه علامة على سياسات السلام والانفتاح والصداقة مع العدو، ومع الآخر الأمريكى، التى استحدثت فور إطلاق النار، على التحليل السياسى الشائع بين المثقفين المصريين.

هذا المتخيل المكانى، مثل متخيل الشخصية، ومثل متخيل الأصوات، كلها مدرجة فى وعى واحد هو الراوى الممثل تأويلياً للنخبة المثقفة، وهو إدراج لا نفاذ إليه إلا بنشاط تأويلى يمارسه القارئ عبر العلامات المتناثرة ومثال هذا النشاط ما يحتاجه لمعرفة كنه الشخصية الغريبة التى يلقاها الراوى فى ميدان الأوبرا، ويفسرها عبر طائفة من المعلومات، ميدان الأوبرا المتصل بإسماعيل تاريخيًا واحد منها، يضاف إلى أوجينى (ص ٩٦، ٩٨، ١١٣)، وسفره إلى النمسا لعلاج عينيه (ص ١٠٠)، ومحلات مدكور، والريال أبو طاقية (ص ١١١)، وإجادته الفرنسية والإيطالية والتركية والعربية (ص ١٠٤)، مع الموضوع الملتبس الذى لاتدرى فيه هل إبراهيم ينظر إلى ابيه أم ابنه ينظر إليه (ص ٨٧)، حتى يكون لقاؤه بأوجينى الذى يوازى بيع الأرض للأمريكى لتتعاطف البدايات مع النهايات.

من هنا تحتاج القصة إلى قارئ يخوض سلاسل العلامات، ويدخل حجرة النص الذى يخصه مثل الأمريكى الذى يملك وحدة شفرة حجرته الخاصة فهل نملك شفرة حجرتنا؟!!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

محمود حامد

أثينة السوداء

والبحث عن التراث المصرى المنهوب

يمثل هذا الكتاب جزءا من مشروع ضخم يشمل اربعة مجلدات. صدر منها بالإنجليزية ثلاثة أجزاء، ولا يزال الجزء الرابع قيد النشر.

وقد أثار هذا الكتاب - كما تقول «إديث هول» من الجدل اكثر مما أثاره اى كتاب آخر فى الموضوع نفسه منذ عدة عقود؛ فقد كتبت حوله المقالات، وأولته وسائل الإعلام اهتماما كبيرا ويكفى أنه فى سنة ١٩٨٩ عقدت حوله عشر ندوات فى الجامعات الأوروبية والأمريكية وعام ١٩٩٠ عقدت خمس عشرة ندوة وعام ٩١ سبع عشرة ندوة، وعام ٩٢ ست عشرة. كما حول المتحمسون الكتاب إلى فيلم بنفس العنوان يقدم موجزا للبراهين الأثرية واللغوية والأدبية حول التأثيرات المصرية على الحضارة الإغريقية. تلك التأثيرات التى أهملتها الدراسات الكلاسيكية الأوروبية بشكل منظم، وإصرار متعمد. مما جعل المؤرخ الكبير **فرمولى**، يصرح بأن العالم الأكاديمى انقلب رأسا على عقب بعد صدور هذا الكتاب.

يعمل مؤلف الكتاب أستاذا لعلم السياسة فى جامعة كورنل، وظل منشغلا لأكثر من عشرين عاما بالعلاقات الصينية الغربية. أى أنه دخيل على الدراسات الكلاسيكية وتاريخ الحضارة الإغريقية. ويرى المؤلف أن فى تخصصه الأكاديمى ميزة حيث يبدأ كتابه باقتباس من «**توماس كون**» يؤكد فيه أن الذين يحققون الابتكارات الأساسية فى مجال ما، كانوا فى الأغلب هم الأحدث تعاملا مع المجال الذى يغيرون تكوينه الجذرى.

بعد المقدمة المستفيضة للمراجع **أحمد عثمان** التى يثبت فيها اهمية ترجمة الكتاب رغم اختلافه مع كثير من وجهات النظر التى أتى بها المؤلف. يأتى الكتاب فى مقدمة وعشرة أبواب وملحق. يستعرض

المؤلف في مقدمته المستفيضة خطته في المجلدات الثلاثة، وفكرته الأساسية التي ينهض عليها الكتاب. حيث يرى وجود نموذجين كبيرين للأسس التي قامت عليها الحضارة الإغريقية. الأول هو النموذج القديم، والثاني هو النموذج الأوروبي أو الآري كما يسميه المؤلف. ويتبنى المؤلف النموذج القديم المعدل. الذي يقبل بوجود أساس حقيقي للأخبار القديمة. والتي تتحدث عن استيطان مصري وفينيقي. إن الحضارة الإغريقية إنما هي نتاج للاختلاطات الثقافية التي أدت إليها هذه الموجات الاستيطانية أو الاستعمارية؛ بما اقتبسته حضارات شرق البحر المتوسط. وتبعا لذلك ينادي المؤلف بإسقاط النموذج الآري الذي يرى أصحابه أن أصول الحضارة الإغريقية أوروبية شمالية أي آرية. لأن هذا النموذج تم تدشينه والدعوة إليه مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. والسبب في ذلك هو أن الرومانيين والعنصريين بكل بساطة لا يتحملون أن تكون بلاد الإغريق نتاجا لخليط من أبناء البلاد الأصليين، ومستعمرين أو مستوطنين من الأفارقة أو الساميين، وهي البلاد التي كانوا ينظرون إليها على أنها خلاصة أوروبا وصورتها المصغرة. لذلك انكر هؤلاء وجود المستوطنات المصرية ببلاد الإغريق كما شككوا في المستوطنات الفينيقية. بل إن ما دعوه بالنموذج الآري المتطرف - الذي ازدهر مع وصول الحركة اللاسامية إلى قمتها في التسعينيات من القرن التاسع عشر والعشرينيات من القرن العشرين - قد بلغ إلى حد إنكار التأثير الثقافي الفينيقي ذاته ويرى أنصار النموذج الآري.. أنه كان هناك غزو من الشمال - وهو ما لم تذكره الروايات القديمة - غير الثقافة «الإيجية» وهي تلك التي سبقت الثقافة الهلينية (ثقافة هؤلاء الغزاة)، ومن هنا فإن الحضارة الإغريقية ينظر إليها على إنها نتاج اختلاط الهلينيين الذين كانوا يتكلمون لغة هندو أوربية برعاياهم من أبناء البلاد الأصليين. وانطلاقا من تكوين هذا النموذج الآري، جاءت تسمية المؤلف لهذا الكتاب «تلفيق بلاد الإغريق القديمة ١٧٨٥ - ١٩٧٥». ليكسر دعاوى النموذج الآري. وينادي بما يسميه النموذج القديم المعدل.

يمهد المؤلف بعد ذلك لكتابه، بخلفية عن نشأة اللغات وانتشارها، حيث يختلف مع الآراء التقليدية الشائعة، ويرى أن هناك أصلا واحدا للغات الإنسانية. لأن هناك علاقة وراثية تطورية بين اللغات الهند أوروبية وبين اللغات الأفرواسيوية. وبذلك تظل فرص التقاء هذه اللغات قائمة فيما بعد، في منطقة شرق البحر المتوسط.

بعد ذلك ينتقل المؤلف إلى موضوعه الأساس في الكتاب وهو تطور النموذجين القديم والآري. وفي الباب الأول الذي يخص النموذج القديم في العصور القديمة، يتتبع مواقف الإغريق في الفترة الكلاسيكية، ويعنى بكتابات الكتاب الذين دعموا النموذج القديم؛ ويبدأه بفقرة هيرودت الشهيرة التي أشار فيها أن كتاباً آخرين ذكروا كيف حدث أن المصريين أتوا إلى البلوبونيسوس، وماذا فعلوا لكي يجعلوا من أنفسهم ملوكا لهذه المنطقة من بلاد الإغريق ويتوسع في هذه العبارة ويقرنها بعبارة من المسرح الأثيني من القرن الخامس إسخيلوس من مسرحية (المستجيرات)، تصف وصول

ARCHIVE

واناوس وبناته إلى أرجوس ويذكر أن عدداً من المختصين بالتأصيل اللغوى للألفاظ، قد أقروا بوجود قدر هائل من الشواهد على التأثير المصرى فى المفردات اللغوية التى ترد بالمسرحية، مما يدل على أن اسخيلوس كان على صلة معرفية بتقاليد موغلة فى القدم. ويمضى الباب الأول فى مناقشة بعض حالات التناظر التى أقيمت بين الآلهة والشعائر المصرية والإغريقية. وفى مناقشة الاعتقاد السائد الذى مفاده أن الصيغ المصرية كانت هى الأسبق، وأن الديانة المصرية كانت هى الأقدم،

إن الطريقة وحدها، كما يرى المؤلف، وهى الرغبة فى العودة إلى الصيغ القديمة الحقيقة، هى التى تمكن المرء من التعرف على السبب الذى أتاح للآلهة المصرية ابتداء من القرن الخامس (ق.م) - إن لم يكن قبل ذلك - أن تُعبد تحت أسماء مصرية وتبعاً لشعائر مصرية فى بلاد الإغريق، بطولها وعرضها، وفى القسم الشرقى لحوض البحر المتوسط، ثم فى العالم الرومانى فى فترة لاحقة. وجدير بالذكر هنا أن العقائد الشرقية الأخرى وبخاصة المسيحية، لم تبدأ فى أن تحل محل هذه الآلهة إلا بعد أن انهارت مقومات الديانة المصرية فى القرن الثانى الميلادى.

فى البابين الثانى والثالث، يستعرض المؤلف موقف أوروبا التاريخى تجاه الحضارة المصرية القديمة فى فترة العصور الوسطى، ويرصد موقف آباء الكنيسة، وعلماء عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر إزاء مصر. فتحت تأثير بعض كتابات القدماء، أمثال هيرودوت وافلاطون، اعتقد آباء الكنيسة أن الإغريق اقتبسوا فلسفاتهم من حكمة المصريين، وتمكن المفكرون المسيحيون من ترويض الديانة المصرية، وذلك عن طريق تحويلها إلى فلسفة. واتخذت هذه العملية من شخصية هرميس المثلث العظمة محورالها وهو صورة بشرية أو معقلنة من تحوت إله الحكمة عند المصريين، بعد أن نسبت إلى هذا الإله مجموعة من النصوص كتبت خلال القرون الأخيرة للديانة المصرية القديمة. حتى إذا جاء عصر النهضة فى أوروبا وحركة إحياء الدراسات الإغريقية، فإن أحداً لم يشك فى حقيقة أن الإغريق كانوا تلاميذ المصريين؛ الذين كان لأبناء عصر النهضة اهتمام بهم يعادل اهتمامهم بالإغريق، إن لم يزد عليه.

وإلى حد ما، فإن التقنيات التجريبية لرجال مثل «باراكلسوس» و «نيوتن» قد تم تطويرها لتستعيد هذا العلم المصرى الهرمسى، فقد كان عدد من النصوص الهرمسية متاحا فى الترجمة اللاتينية على امتداد العصور الوسطى. إلا أن هذه النصوص بدأت تخبو جاذبيتها مع بزوغ حركة التنوير وظهور الاتجاه المتشكك فى الدين. وانضم إليهم بعض الأصوليين. وهكذا تم التحالف بين عدة عناصر، وزاد عليها حركة الرومانيين والدعوة إلى مذهب التطور. فقد أضحى المعيار الجديد ماثلا فى الدينامية والتغيير. وبناء عليه، فإن التطور المستمر يفترض أن اللاحق خير من السابق. وعلى ذلك ساد الشعور القومى بالتفوق الإغريقى اللاحق على حساب المصريين القدماء. وقد واكب هذا، ازدياد الموجة الشعوبية والعنصرية التى اجتاحت ظهور الحركة الرومانسية فى أواخر القرن الثامن

عشر نتيجة ظهور النموذج الآرى ذى النزعة العنصرية والذى يؤمن بأن اختلاط الأجناس أمر غير مرغوب فيه. فالحضارة الخلاقة ينبغى أن تكون (نقية نقاء عنصريا) وهكذا أصبح من الأمور غير المحتملة أن يرجع تكوين بلاد الإغريق إلى اختلاط بين أبناء البلاد من الأوروبيين، وبين عناصر غازية من المستوطنين الآفارقة أو الساميين.

أما الباب الخامس وهو «اللغويون الرومانسيون: ظهور الهند وسقوط مصر ١٧٤٠ - ١٨٨٠»، فيتعقب السقوط الذى لحق بسمعة مصر رغم الاهتمام الذى لم يتوقف نتيجة الحملة الفرنسية وفك رموز الكتابة الهيروغليفية على يد «شامبليون»، فقبيل موت شامبليون عام ١٨٣١ كانت مناصرته لمصر قد اكسبته عداء كل من المؤسسة السياسية المسيحية، والمؤسسة العلمية المعنية بالدراسات الإغريقية.

وفى الفصل السادس والسابع يتعقب المؤلف سقوط النموذج القديم تماما، والتشكيك فى وجوده أصلا، مع الإحياء المتواتر للنموذج الآرى فقد وقف النموذج القديم حاجزا فى وجه المعتقدات الفكرية الجديدة التى كانت تنادى بأن الثقافة الإغريقية كانت أوروبية فى جوهرها، وأن الفلسفة والحضارة جاءتا أصلا من بلاد الإغريق.

وقد أزيل هذا الحاجز «من الناحية العلمية» على يد «كارل مولر» الذى قام باستخدام التقنيات الحديثة فى نقد المصادر، لينزع الثقة عن كل ما جاء عند الكتاب الإغريق القدماء من إشارات إلى الاستعمار الاستيطانى المصرى، ولإضعاف الإشارات إلى الاستيطان الفينيقى. وقد عضدت حركات الاستعمار التى قامت بها أوروبا هذا الاتجاه، برفع العنصر الآرى فوق هامات الشعوب الأدنى... حيث أن هذا العنصر هو أعظم عنصر فى تاريخ العالم، وهو وحده الذى يملك، وسوف يملك دائما، المقدرة على إخضاع كل الشعوب الأخرى.

ومع مطلع القرن العشرين، وبعد الحربين العالميتين، تراجع إلى حد ما «النموذج الآرى المتطرف» وقد وصف المؤلف هذه العملية فى الباب العاشر وعنوانه «موقف ما بعد الحرب: العودة إلى النموذج الآرى العام ١٩٤٥ - ١٩٨٥»، وفيه يوضح بقاء العلماء على تأييدهم للنظام الآرى وإن بدت محاولات لإحياء الروايات التى تتعلق بالتأثير المصرى على بلاد الإغريق. ففى عام ١٩٦٨ قام سمونتس أستاذ المصريات الالمانى بنشر عمل كبير عن موضوع هذا التأثير وتشعباته الأكثر اتساعا بالنسبة إلى أوروبا ككل.

وفى أغلب الأحوال فإن الذين عنوا بقضية التأثيرات المصرية الهائلة على بلاد الإغريق، كانوا على حدود الدائرة الأكاديمية أو خارجها. رجال مثل «بيتر تومكنز» الذى ألف كتابا فى هذه القضية متواريا خلف عنوان جذاب «أسرار الهرم الأكبر» كذلك العالم الأمريكى «ج. جيمس» الذى كتب «التراث المسروق» والذى يقدم فيه قضية مقبولة مفادها أن العلم والفلسفة الإغريقيين قد اقتبسا إلى حد هائل من الأصول المصرية.

وينتهى كتاب «مارتن برنال» بتنبؤ مؤداه أنه بالرغم من أن النموذج الآرى العام سيستغرق إسقاطه وقتا طويلا، إلا أن الصيغة المعدلة من

النموذج القديم ستحظى بقبول عام في بواكير القرن الواحد والعشرين.

لن يخفى على الذين يدققون فى هذا الكتاب، أن هناك تصورا فى ذهن المؤلف قد حكم عمله قبل أن يبدأ فيه. لذلك حشد له كل الأدلة وساق له الشواهد وأوقع نفسه فى كثير من المبالغات، التى كان يمكن أن ينجو منها لو ترك للنتائج أن تقوم على بحث منهجى منظم.

لقد اعترف بأهمية هذا الكتاب. كما يقول **احمد عثمان** محرر الكتاب والمشرف على ترجمته أساتذة كلاسيكيون كبار نذكر منهم «**السير جون بوردمان**» و «**ريتشارد جانكينز**» وكلاهما من جامعة أكسفورد العريقة. ولكن «**جون وى**» من «كامبريدج» و «**سارة موريس**» أجابا بأن اتجاه «**مارتن برنال**» نحو مناهضة العنصرية قد أوقعه فى المبالغة خاصة حين راح يعدد التأثيرات الأفرو آسيوية على الحضارة الإغريقية.

ورغم المثالب والمآخذ التى يمكن أن تؤخذ على الكتاب؛ إلا أن مؤلفه قد حقق هدفه بجدارة. وهذا الهدف يمكن تلخيصه فى أنه نقد للعقلية الأوروبية، ولفت الانتباه إلى الثقافات الأخرى خارج المركزية الغربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الله خيرت

أثر الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى

أتيح لى أن أعرض فى هذا الباب لبعض الكتب التى تناول فيها دارسون ومفكرون أوربيون تاريخ العالم العربى وأدبه وفنه على امتداد التاريخ الإسلامى.

والشىء الذى يلفت النظر ويبدو لى الآن مثيراً لكثير من الدهشة أن الكتاب والمفكرين من غير العرب هم الذين ينشطون فى دراسة تاريخنا وثقافتنا بعناية شديدة، وهم لا يقومون بهذا العمل إلا بعد أن تتوفر لديهم وسائل البحث، وأهمها قراءة الكتب التى قد لا تكون قراءتها ميسرة لنا، لأنها بعيدة عن أيدينا بسبب النهب المنظم وغير المنظم

لتراثنا العربى على مرّ العصور ووجود أمهات الكتب العربية يغطيها التراب فى كثير من البلاد الأوربية، وقد تكون تلك الكتب موجودة فى بلادنا، ولكننا لا نعبأ بقراءتها ولا يعنينا أن ننظر فيها نظرة فاحصة مدققة تصل بنا إلى الحكم على الأمور حكما صحيحا، بل إننا كثيراً ما نعترف أننا لم نقرأ هذا الكتاب أو ذاك، ومع ذلك نسمح لأنفسنا بالحديث عنه، وأقرب مثل على ذلك ما قاله أديبنا الكبير **نجيب محفوظ** أخيراً، فهو لم يقرأ مثل الآلاف - كتاب **سليمان رشدى** وإنما سمع تلخيصا له من **أحمد بهاء الدين** رحمه الله - وقل لى بربك كيف يمكن تلخيص رواية - وأبدى **نجيب محفوظ** رأيه فى الكتاب مفصلاً.. أما هم هناك فلا

يفعلون ذلك: إنهم يقرأون الكتاب مترجما، وقد يتعلمون اللغة العربية ويتقنونها كأبنائها من أجل بحث او دراسة او فهم شعر لا يمكن فهمه إلا بمعرفة اللغة التى كتب بها. وهم لا يكتفون بالقراءة، وإنما يشدون الرحال إلى البلاد العربية والإسلامية - كما رأينا فى كتاب الفن الإسلامى الذى عرضناه منذ فترة قريبة - ليشاهدوا الأماكن التى ترنم فيها **امرؤ القيس** او **طرفة** بشعره، ويدخلون المساجد ويشاهدون المنمنمات الإسلامية البديعة، ويكتشفون اختلاف الزخارف والرسوم ويحاولون أن يعرفوا لماذا تختلف من مكان إلى مكان ويربطون ذلك بالعقيدة وفهمها ورؤية أصحاب هذا المذهب الإسلامى او ذاك للفن ودوره فى حياة الناس.

وهذا الكتاب الجديد الذى معنا: «اثر الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى» دليل إضافى على أهمية هذا الجهد الشاق الذى يبذله لنا الآخرون: فالمؤلفة **لوثى لوبيث - بارالت** تعمل أستاذة للغة الإسبانية والأدب المقارن بجامعة بوير توريكو - واعجب ما شاء لك العجب - ومعظم ابحاثها - ومنها هذا الكتاب - تدور حول تأثيرات الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى، وقد ترجم الكتاب **د. حامد يوسف ابو احمد، ود.على عبد الرءوف البنمسيى**، وراجعه **د. احمد إبراهيم الشعراوى** ولا تختار المؤلفة مناقشة قضايا سبق حسمها او موضوعات سبقها إليها باحثون اخرون، وهذه - بدون قطع السياق - مشكلة نعانى منها كثيراً، ولا نحتاج لضرب أمثلة، يكفى أن نتذكر بحث الدكتور **عبد المحسن طه بدر** رحمه الله عن الرواية، لتكشف - بدون جهد - أن كل من جاء بعده أخذ من هذا البحث الرائد وأراح نفسه من المتاعب. وهكذا لا تسرف المؤلفة فى الحديث عن تأثر الشعر الإسبانى بالشعر العربى مثلاً، وإنما تأتى - بحكم تخصصها فى الأدب المقارن - بنماذج أخرى تثبت ان لها فى الإسبانية اصولا عربية، ومن الغريب انها تناقش ما أُجمع على أن له اساساً مسيحياً لتنقض هذا الرأى المتفق عليه وتثبت عكسه.

خذ مثلا حديثها عن السونيت «إلهى لا تُغْرِنى بهواك» إنها قصيدة مجهولة المؤلف - مثل كثير من الأعمال الفنية - وقد حاول كثير من الباحثين نسبتها إلى مؤلف بعينه ولكن دون جدوى، وفى النهاية وجدوا - كما تجد المؤلفة - ان اسم المؤلف لا قيمة له هنا، وإنما تكمن القيمة فى الأفكار التى تطرحها القصيدة، وعلى اية حال قد يكون إغفال اسم المؤلف مقصوداً، ولهذه السونيت - كما هو واضح من العنوان - محتوى دينى، فهى تتحدث عن حب خالص لله فى ذاته دون خوف من عقابه او طمع فى جنته:

«واساس الموضوع يرجع إلى بداية المسيحية نفسها.. فإذا أحب الفرد المسيح حبا خالصا ورغب فى عدم مفارقته، فإنه لايهمه بعد ذلك إن فقد الجنة او اصطلى بنار الجحيم ..»

وبعد أن تورد المؤلفة مختلف الآراء التى تتفق على ان اصول هذا الحب جاءت من المسيحية تقول:

« اما بالنسبة لإسبانيا فيمكن أن تضاف عوامل اخرى جعلت من الحديث عن الحب الصافى ومصدر خطورة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر..

ونعود إلى المعلومة التى رددها الكثيرون دون محاولة الاستفادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منها، على الرغم من انها تشير إلى وجود الموضوع برمته فى الإسلام.. ولنستمع أولاً إلى ما يقوله **جوانفيل**: بينما كان الرفيق بيس ذاهبا إلى مقر السلطان قابلته فى الطريق امراة عجوز تحمل فى يدها اليمنى جذوة من نار وفى اليسرى دلوا به ماء، وعندما سألها الرفيق: ماذا تفعلين بهذا؟ اجابته بانها تريد حرق الجنة بالنار وإخماد نار الجحيم بالماء، فسألها: ولماذا تريدين فعل ذلك؟ قالت حتى يعبد الله لذاته لا خوفا من ناره او طمعا فى جنته.»

وتثبت المؤلفة ان بطلة هذه القصة هى المتصوفة الإسلامية الشهيرة **رابعة العدوية**، كما يروى عنها، وشعرها - وإن كانت المؤلفة لم تورد شيئا منه، ولم يشر إليه المترجم كذلك - يؤكد هذا، وليست رابعة وحدها هى صاحبة فكرة الحب الصافى الذى لا يرتبط بغرض، وإنما هناك كثير من متصوفة المسلمين ينحون هذا النحو ومنهم **فريد العطار والشبلى والخراز وابن عربى والغزالى**.

إن هذا الكتاب القيم - بجزئيه - يطرح قضايا جديدة وشائقة يقف وراءها جهد كبير من هذه المؤلفة المتخصصة.. ولا يتسع المجال للحديث عن تلك القضايا، ولكن من المهم ان نشير إلى هذا الموضوع الذى يثير كثيرا من الشجن وهو ما تسميه المؤلفة « تاريخ زوال عالم الأدب الأعجمى الموريسكى» وتعنى بالأدب الأعجمى الأدب المكتوب باللغة العربية.

فبعد أن ازدهرت الحضارة فى الامبراطورية الإسلامية بالأندلس وساد بين أهلها الوئام وتنافست دمشق وبغداد فى كل مجالات المعرفة، دارت الدائرة على المسلمين، وكان عليهم أن يتحولوا عن دينهم أو يغادروا الأرض أو يتعرضوا للموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ولكن هؤلاء المضطهدين المحكوم عليهم بالاستئصال، انتجوا اثناء محنتهم الجماعية - وربما بسبب ذلك - أدبا رفيعا لم يحظ حتى الآن إلا بقليل من الدراسة..»

وهذا الأدب كما تقول المؤلفة كان يكتب فى الخفاء، وقد عثر على بعضه بالصدفة، وهناك مخطوطات منه موجودة بالمكتبات الوطنية بمدريد وباريس ومكتبة كمبردج بانجلترا، ولا يزال الباحثون يفكون رموزه، لأن من عجائب هذا الأدب أن مخطوطاته مكتوبة بالإسبانية او البرتغالية ولكنها تستخدم الحروف العربية.. ويحتوى هذا الأدب على إرشادات دينية ونصائح ومدونات قانونية ووصفات طبية، وإرشادات بكيفية التصرف عند الوقوع فى أيدى محاكم التفتيش، وقد لا يكون لهذا الأدب قيمة فنية كبيرة:

«ولكننا نشاهد من خلال المخطوطات المكتوبة بحروف عربية انها تفصح عن قيمة أدبية كبيرة إذا قرئت باهتمام؛ فمن خلالها نشاهد - بكرب وإشفاق شديدين - استئصال شأفة شعب ومحاولته اليائسة لكبح جماح سير التاريخ...»

ومن الغريب أن هذه الكتابات كانت تعج بالأخطاء اللغوية والإملائية.. فهل كان هؤلاء الناس يكتبون وهم خائفون أن يرافهم أحد فتكون الكارثة؟ أم أنهم كانوا بدأوا يفقدون الذاكرة ولا يتذكرون أسماء الأشياء، كما يقول **ماركيز**؟ على كل حال كانت هذه هى النهاية، فحين تفقد لغتك تفقد ذاتك .. وربما يكون السبب كما قال أحدهم «لم نكن فى حالة تسمح بمعسول الكلام ولا مليحه»

وفى هذا ما يكفى.

حول مهرجان القاهرة الرابع
للإذاعة والتليفزيون

بلغ مجموع الأعمال التسجيلية (الأفلام والتحقيقات) في مهرجان القاهرة الرابع للإذاعة والتليفزيون ١٩٩٨ حوالى السبعين، تمثل ١٣ دولة عربية شملت -فضلا عن مصر- كل دول المغرب العربى (ليبيا وتونس والجزائر والمغرب)، ومعظم دول المشرق العربى من الشام (فلسطين ولبنان والأردن) ومن الجزيرة العربية (الإمارات وقطر والبحرين وعُمان واليمن).

أين التحقيقات والأفلام التسجيلية لكل من سوريا والسعودية والعراق والكويت، وكل منها له قنواته التليفزيونية الخاصة؟

قد نجد المبرر فى تغيب العراق. فالحصار المضروب حولها الآن وما أصابها من انهيار عقب حرب الخليج الثانية لا يسمح لها بإنتاج حتى مايسد رمق الأطفال او معالجة مرضاهم، فكيف لهم لإنتاج مايعبرون به عن أنفسهم. ولكن ماذا أعجز الآخرين من الدول المذكورة عن المشاركة بأعمال تسجيلية يعبرون بها عن أنفسهم؟ هل عجزوا عن الإنتاج أم وجدوا أن ما أنتجوه منها لا يرقى إلى مستوى المشاركة فامتنعوا عنها؟. الأمر فى كلتى الحالتين مؤسف حقا.. ودليل على أزمة فى التعبير. ومما يكشف عن هذه الأزمة ويؤكد

برنامج قضايا / الحروب الاهلية

وجودها أيضا، الهبوط العام في مستوى المقدم من الأعمال سواء كانت تحقيقات أو افلاما.

ومن الطبيعي أن تحتل القضايا السياسية اهتمام الإنسان العربي الذي يشغل هذه المنطقة الساخنة من العالم. ويأتي العدد الاكبر من الأعمال التسجيلية المشاركة (١٦ عنوانا) تعبيرا عن هذا الاهتمام. ومن هذه العناوين مايمثل سلسلة من الحلقات مثل «المرصاد» و«صامدون» من لبنان. والأول برنامج دوري والثاني يشمل ١٥ حلقة. وكذلك أعمال فناة الجزيرة التي يمثل كل منها حلقة من سلسلة من الأعمال تحمل نفس العنوان الرئيسي قبل العنوان الخاص بكل حلقة.

لبنان

لعل مشكلة لبنان مع إسرائيل تمثل واحدة من أكثر مشاكل المنطقة السياسية/الإنسانية اشتعالاً. ومن المسلم به في وجداننا العربي وعقولنا أن زرع إسرائيل في المنطقة العربية يمثل مشكلة قومية تمس كل العرب. ولكننا لا نجد لهذه المشكلة من اثر في الإنتاج المعروض للبلاد العربية فيما عدا لبنان التي لازالت تكتوي بلهيب احتلال إسرائيل لجنوبها.

قدمت لبنان عددا من الأعمال الراصدة للعدوان الإسرائيلي ومقاومته، منها عن مذبحة «قانا» ٣٠ق إخراج ناصر قعبور، «بيادر الموت» ٣٠ق إخراج لارا حسابا عن الالغام التي زرعها الإسرائيليون وتركوها تحصد أرواح العائدين من الناس او تمزق أطرافهم، وحلقة من «صامدون» ٤٠ق إخراج بلال خريس إنتاج تليفزيون المنار عن معاناة جنوب لبنان من الاحتلال الإسرائيلي ودور المقاومة.

والملاحظ على هذه الأعمال الثلاثة السابقة اعتمادها على أهمية الموضوع الذي تجرى معالجته بأساليب تقليدية: التعليق الزاعق، والمقابلات الشخصية، دون الاهتمام بمستوى العرض الفني، وهو ماقد نلمسه في أعمال أخرى منحت المعالجة الفنية قدرا من العناية مما جعلها أكثر إقناعا وأقوى تأثيراً مثل «المرصاد» و«جريمة بلا عقاب».

«المرصاد» ٦٠ق إخراج باقر حيدر إنتاج تليفزيون المنار. وهو كما يعلن في صدره برنامج دوري عن المقاومة الإسلامية لعدوان الصهاينة. تبين الحلقة الأولى (المعروضة منه في المهرجان) كيف ادت دراستهم لاغتيال الإسرائيليين لزعمائهم في البداية إلى التركيز على الحرب السرية وملاحقة العملاء. ونرى كيف احبطت المقاومة - فيما بعد - عشرات المؤامرات لاغتيال زعمائهم.

غير أن مبالغة البرنامج في استخدام الإمكانيات التقنية في الإقناع قد يؤدى إلى نتائج عكسية، حيث يبدو مايظهر على الشاشة مصنوعا. فالمشهد الذي نرى فيه طائرات العدو وهي تصيب بصاروخ سيارة «الأمين العام» لا يمكن قبوله إلا باعتباره عملية شرح لما تم وليس تصويرا لما تم بالفعل. وكذلك تم عرض إحباط عمليات العملاء، كما لو كانت كاميرا حزب الله تصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

برنامج نقطة ساخنة الصومال

برنامج سري للغاية

تفاصيل إجراءاتها السرية وقت حدوثها، كما رأينا في عملية تفخيخ باقة الورد لاغتيال قيادات الحزب المجتمعة معا، الأمر الذي يحدث بلبلة لدى المتفرج بالخلط بين التمثيلي والتسجيلي.

المفروض أن يحافظ العرض على تقاليد العمل التسجيلي بعدم ادعاء وجوده في زمان ومكان يستحيل التواجد فيه. ويمكن للعمل الاستعاضة عن عدم وجوده بأساليبه التسجيلية الخاصة ومنها: إعادة تمثيل الحادثة مع علم المشاهد بأنها تمثل. وذلك فضلا عن الأساليب التسجيلية التقليدية مثل الاعتماد على التحقيق بالوثائق والمواد الدالة، واللقاءات مع شخصيات ذات صفة، وهو ما لجأ إليه البرنامج في أجزاء كثيرة منه وكان متنوعا في الطريقة التي قدمها مع الحفاظ على الفضول، بغلاف القبض عليه. كما كان مؤثرا في تصوير الحشود والتظاهرات، واستخدامه للمؤثرات الصوتية والأناشيد الجماعية. وتميز البرنامج بإيقاع سريع عدا نهايته بحديث الأمين العام الذي جاء مطولا للغاية. وكان من الممكن اختصاره طلبا للتركيز ومراعاة لقدرة المشاهد على الاستيعاب التي تختلف عن قدرة القارئ لبيان سياسي مكتوب.

وكان افضل ماقدمته لبنان في هذا الصدد هو «جريمة بلا عقاب» ٣٠ق من إخراج زين خضر وديانا مقلد، إنتاج تليفزيون المستقبل. الجريمة التي يشير إليها عنوان الفيلم هي جريمة إسرائيل باعتداءاتها المتكررة على جنوب لبنان ابتداء من عام ١٩٧٨ بعملية الليطاني التي جندت فيها إسرائيل ٢٥ ألف جندي إسرائيلي وقامت باختراق الحدود اللبنانية، وأدت إلى قتل ٦٠ الف شهيد من اللبنانيين والفلسطينيين فضلا عن الاف اخرى من الجرحى. ويتابع الفيلم اعتداءات إسرائيل المتكررة بعدها، ومنها

الاجتياح الشامل للبنان وحصار أول عاصمة عربية بيروت وإحراقها بالقنابل ١٩٨٢، ومذبحة قانا ١٩٩٦.

ورغم المقاومة التى كبدت إسرائيل الخسائر الفادحة فى العامين الأخيرين ٩٧، ١٩٩٨، إلا أن إسرائيل لاتزال تحتل من الجنوب مايمثل ١٠٪ من مساحة لبنان منذ ٢٠ عامًا. ولازال العدوان مستمرا رغم قرارات هيئة الأمم ومجلس الأمن وتدخلات منظمة العفو الدولية التى تضرب بها إسرائيل عرض الحائط. وتظل الجريمة كما يشير العدوان «بلا عقاب».

ومما يحسب للفيلم بدايته بتقديم الجذور الحضارية للمنطقة التى تعبر عنها صور آثار الفينيقيين ومايذكر لهم من دور فى تطور الحضارة الإنسانية عامة. وهو مايزيد الإحساس ببشاعة العدوان الإسرائيلى المدمر للحضارة والإنسان. ويمتلئ الفيلم بالصور المؤثرة لما يتركه العدوان فى كل مرة من قتلى وحرائق وخرائب، والمصابين بالنار والمصابين من التعذيب فى السجون.. وصور الأطفال والنساء المشردين وصراخ العجائز وأكوام الجثث المنتشرة على الأرض. وذلك فى إيقاع سريع يصاحبه تعليق قوى ملىء بالمعلومات الهامة.

وإن كان يؤخذ على الفيلم سوء المكساج احيانًا بطغيان الموسيقى على صوت التعليق. كما يؤخذ عليه تدفق التعليق واستمراره رغم كفاية الصورة المعبرة التى يجدر معها الصمت احيانًا. كما يؤخذ عليه سرعة مرور اللوحات المكتوبة على الشاشة وهى تحمل معلومات هامة. غير أن هذه المآخذ الصغيرة لا تقلل من قيمة الفيلم شكلاً ومضمونًا، وإن اعتمد على بناء تقليدى.. لكنه جاء بناء تقليديًا محكمًا.

أما فيلم «مبنى السوديكو» ١٥ .٧ق إخراج محمد المصرى إنتاج قناة المستقبل، فكان من أرق الأفلام ومن اكثرها إثارة للخيال، حيث يقدم لنا بقايا هذا البناء المعمارى الجميل الذى يحمل اسمه عنوان الفيلم. وقد تحول إلى خرائب على أيدى الفصائل المتناحرة خلال الحرب الأهلية فى بيروت.

التعليق يصف لنا بأسلوب شاعرى مكونات هذا البناء، كاشفا عن جمالياته المعمارية التى لا نرى منها سوى أعمدة محترقة أو حوائط منهارة أو اخترقتها طلقات الرصاص، وبعض البقايا لازالت فى الأركان تكشف عن الحياة الإنسانية المهدرة التى كانت تشغل المكان: بقايا كرسى لطبيب أسنان.. وبقايا صحف ممزقة تنعى رحيل عبدالناصر(!!).

الصور تمتلئ بالدلالة، والتعليق المناقض يثير الخيال، والاثنان معا يفجران الشعور بالمأساة التى مر بها المبنى المنكوب، الرمز لكل لبنان.

ويأتى القرار بعدم هدم المبنى باعتباره اثرًا معماريًا، والعمل على إعادته إلى رونقه، تعبيرًا عن الأمل فى عودة لبنان إلى رونقه.

فلسطين

قدمت فلسطين «الأيدى الصغيرة» ٢٨ق إخراج عبدالسلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شحادة، إنتاج مركز غزة للفيديو. يتعرض لمشاكل الأطفال الذين اضطرتهم الظروف للعمل لمساعدة ذويهم على العيش.

ترى نماذج عديدة من الأطفال وهم يعملون فى حمل أنابيب الغاز وتوزيعها، أو بيع الجرائد، أو تنظيف السيارات، أو جمع الثمار. الأطفال يتكلمون كما يتكلم آباؤهم عن متاعب حياتهم. منهم طفل يواصل عمله فى البحر لمدة عشرين يومًا متواصلة(!!) الجوع والإرهاق على الوجوه. والآباء عاطلون لمنع إسرائيل مغادرتهم الحدود.

الفيلم لا يكشف عن معاناة الأطفال وحدهم، بل عن معاناة الأسرة بأكملها. ويكشف عن الوضع غير الإنسانى الذى انتهت إليه هذه الأسر داخل قطاع غزة الذى ينعم بحكم السلطة الفلسطينية!! وتزداد الحالة سوءا رغم دعوى السلام، والوعود المعسولة بحياة أفضل.

غير أن الفيلم لا يتطرق إلى الوضع السياسى المزرى الذى أدى بالأطفال إلى هذه الحالة، ويكتفى بوصف حالتهم المؤسفة وصفًا صادقًا كما تعبر عنه الصورة والشهادات على لسانهم. لكنه يأتى وصفًا تقريريًا باردًا أو يكاد. فهو إذ يتجنب الحديث عن حقيقة المشكلة السياسية بوضوح - وإن أشار إلى جانب منها - يفقد العمل قدرًا كبيرًا من الحرارة التى كان جديرًا بها.

لكن الأهم والأخطر أن الفيلم يفقد مصداقيته حين يجعل من إغلاق الحدود السبب الوحيد تقريبًا لمعاناة الآباء، ويزين الأبناء وهو ما قد يجعل هدف الفيلم مجرد استجداء مسئولين لفتح الحدود وتوظيف إسرائيل للعمالة الفلسطينية(!!).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزائر

وتقدم الجزائر تحقيقًا تليفزيونيًا قويًا عن «القواعد الخلفية للإرهاب» (حصل على الجائزة الأولى للتحقيقات فى المهرجان) ٥٤ق إعداد «صوريا بوعمامة». تنتقل فيه الكاميرا إلى بلجيكا وألمانيا لتصور ما تراه من مظاهر تمثل قواعد الإرهاب فيها، وتجرى اللقاءات مع شخصيات رسمية وأخرى غير رسمية من الجزائريين (العرب والبربر) ومن البلجيكيين.

مع تقدم اللقطات نرى ونسمع ونعلم. نساء محجبات فى شوارع بروكسل، وأصحاب لحى طويلة يرتدون الجلباب. ومحلات لبيع أشرطة الغناء الجزائرى، وأشرطة بها أحاديث عن الطاغوت والجهاد والصحوة. نرى أفغانيًا وتركيًا وباكستانيًا فى الطريق. ويتساءل المعلق ساخرًا عما يجمع بينهم: الديانة أم المصلحة المشتركة أم بلجيكا المضيافة؟!.

هناك اتفاقيات خلفية بين الإرهابيين وأجهزة المخابرات. وهناك قوانين وتعاقدات تسمح للإرهابيين بالوجود. واتفاقيات تسهل لهم العمل والهرب والتسلح. سبعمائة من أعضاء الحزب المنحل يتجهون إلى بلجيكا. مسجد حمزة، ومسجد الاعتصام، والمجلس الإسلامى.. بؤر لنشاطهم.

مؤسسات دراسية وسياسية واجتماعية يتسرب من خلالها الإرهابيون في شكل عنكبوت في فرنسا ولكسمبرج وألمانيا. وهناك محامون كبار يدافعون عنهم وينشرون الإرهاب الفكرى.

تجمع التبرعات من المصلين في الجوامع. ويحصلون على موارد أخرى من بيع الكتب والشرائط. التجار في بلجيكا يخصصون صندوقًا للمجاهدين!! ويشترى الارهابيون السلاح ويهربونه في شكل قطع غيار. ترى في بروكسل البناية الضخمة لواحد من اكبر مصانع السلاح في اوربا. الكاميرا داخل سيارة تمر بين الحدود لتثبت إمكانية تهريب السلاح دون مراقبة.

غير أن ما ينتهى إليه التحقيق التليفزيوني بالتأكيد على وجود بداية تفهم من السلطة البلجيكية لحقيقة الوضع والإقرار بأن هناك تطورًا في موقف اوروبا لصالح النظام الجزائرى، في محاولة لبث الطمأنينة في قلب المشاهد، وأن كل شيء سيسير على مايرام، يجعل التحقيق تعبيرًا عن وجهة النظر الرسمية للحكومة الجزائرية مما قد يفقد الإحساس بموضوعيته. ومن ثم يفقد مصداقيته او يقلل من التسليم بها.

مصر

شاركت مصر بأربعة من الأفلام التسجيلية السياسية. كانت من اقل المستويات للمشاركة عمومًا في معالجتها للقضايا التى طرقتها. وهى: «الحياة الثنائية في مصر» إخراج أميرة سالم إنتاج القناة الدولية المتخصصة. و«المرأة المصرية» إخراج مروة الشاعل إنتاج النيل للأخبار والإقباط في مصر» ١٢ق إعداد وتقديم سامى زيدان إنتاج قطاع القنوات الفضائية. الأعمال الثلاثة في عمومها تفتقر إلى الصورة الحية المعبرة، وتعتمد على أحاديث متوالية لشخصيات هامة تعبر عن وجهة النظر الرسمية غالبًا.

يستثنى من هذه المجموعة «قصة الوحدة بين مصر وسوريا» إخراج عبد اللطيف المناوى (المقيم فى لندن) إنتاج قطاع خاص (واحة للإنتاج). وهو على ثلاثة اجزاء تستغرق ١٢٠ دقيقة. يتضمن الجزء الأول منها «الطريق إلى الوحدة» ٤٠ق على مواد أرشيفية ثمينة وغنية فى التعبير عن التحركات الشعبية والرسمية التى ادت إلى الوحدة بين مصر وسوريا ١٩٥٨، بادئًا من صلاح الدين بحثًا عن الجذور التاريخية.

ويضم الفيلم - بالضرورة - جزءًا كبيرًا من تاريخ مصر.. عن الثورة وإسقاط الحكم الملكى وإسقاط حلف بغداد وصفقة الأسلحة التشيكية وباندونج وعدم الانحياز.. وتأميم القناة والعدوان الثلاثى.. وإعلان عبد الناصر أن العدوان على سوريا عدوان على مصر. ومظاهرات السوريين يطالبون بالوحدة.

واعتمدت المعالجة الفنية على المادة الأرشيفية المصورة وأحاديث مع شخصيات لها اهميتها من مصر ومن سوريا: حسين الشافعى، امين هويدى، عبد المحسن ابو النور، احمد حمروش وغيرهم (من مصر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأحمد عبدالكريم واللواء جاسم علوان وغيرهما (من سوريا). وإن كان يؤخذ على التعليق النبرة الزاعقة أحيانًا (وقد حصل الفيلم على شهادة تقدير).

قطر

أهم الأعمال التسجيلية التى شاركت فى المهرجان هى بلا منازع ماشاركت به قناة الجزيرة - قطر - وكانت القوة الضاربة الأساسية منها ثلاثة تحقيقات تتناول ثلاث قضايا سياسية ساخنة. التحقيقات الثلاثة هى:

١ - نقطة ساخنة/الصومال (حصل على جائزة المهرجان الفضية للتحقيقات) ٣١ق إخراج **رشيد سامي كنج** إعداد وتقديم **أسعد طه**. عن الحرب الأهلية الطاحنة فى الصومال. ٧ سنوات من الحرب بين الأخوة.. والحصيلة الجوع والخراب.

الصومال يشرف على مضيق باب المندب ومنه يمر البترول. ويتوافق حلم إسرائيل فى أن يكون لها موطئ قدم على البحر الأحمر مع طموح أمريكا فى السيطرة على البترول وسلامة مروره فيعملان على اختراق الصومال. ويكشف التحقيق ايضًا عن دور الدول المجاورة: اثيوبيا واريتريا فى إشعال نيران هذه الحرب، وذلك فضلا عن دور الروح القبائلية العمياء فى الداخل.

ويعتبر التحقيق أن اتفاق القاهرة ٢٢ ديسمبر يمثل الحد الأدنى للبداية الصحيحة. وهو ما ازعج أصحاب المصالح المعادية. ومازالت هناك عقبات. ومع صور جموع النساء والأطفال فى حركة بطيئة على الشاشة يصرخ المعلق لاتدعوهم يعرفون قوتكم أولئك الذين يحملون روح القبائلية والأحلام الإسرائيلية.

٢ - **الجمرة الخبيثة**: (حصل على الجائزة البرونزية للمهرجان عن التحقيقات) ٣٧ق إخراج وإعداد وتقديم يسرى فودة عن تورط انجلترا لتزويد العراق بالأسلحة ومنها الأسلحة البيولوجية حتى عام ١٩٩٤، اى بعد حرب الخليج. وهى الأسلحة التى يحاسب عليها العراق وحده الآن.

سؤال يطرحه المعلق: من اين يحصل العراق على أسلحة الدمار الشامل إن لم يكن من الغرب؟

اتهامات واضحة ومحددة يوجهها التحقيق إلى إنجلترا وأمريكا. اتهامات مدعمة بالوثائق والمقابلات مع شخصيات لها اهميتها. ويشرح التحقيق بالتفصيل كيف تمت المؤامرة على العراق. بريطانيا لم تفتح مصانع أسلحتها بل ايضًا بنوكها لدعم العراق. ويوضح التحقيق كيف يتم شراء صفقة اسلحة مجانًا عن طريق الحصول على قرض من البنوك بضمان قسم ضمان القروض، ثم لا يدفع القرض. والعملية كلها طبخة انجليزية بعلم السلطة والمخابرات.

وزير التجارة البريطانى يقول إن من واجبه تسويق السلعة وليس مسئولاً عن سوء استخدامها.

عضو مجلس العموم البريطانى يعترف بأن الحفاظ على ديكتاتورية العراق وسيلة لإرهاب الجيران، ودفعهم لشراء الأسلحة، وإتاحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرصة لأمريكا بالتمركز فى شبه الجزيرة العربية.

والأرقام تتكلم بين عامى ٩٣/٩٥ صدرت أمريكا سلاحًا للشرق الأوسط بما قيمته ١٨ مليار دولار وصدرت بريطانيا بما قيمته ١٢ مليارًا.. وتتوالى الحقائق المذهلة!!

٣ ـ الحرب الأفغانية: ٥١ق إخراج خميشة فرشورى إعداد وتقديم رافت يحيى. عن الحرب الأفغانية التى استمرت ٢٠ عامًا. يتساءل المعلق من البداية: هل ترجع لأسباب داخلية؟ أم أنها حرب بالوكالة عن تدخلات من الخارج؟ أم هى سبب الصراع بين القوى الخارجية؟ وخلال الإجابة عن هذه الأسئلة المنهجية نعلم الكثير عن هذه الحرب التى يطلق عليها المعلق بأنها حرب بلا هوية.

تلعب دول الجوار: باكستان وإيران.. دورهما حفاظًا على مصالحهما. لكن يبقى للاتحاد السوفيتى وأمريكا الدور الأكبر فى نكبة الشعب الأفغانى بهذه الحرب.

بالصورة مع التعليق نتعرف على المجتمع. فردى بدوى بدائى يعيش على الرعى. مقاتل بطبيعته. يزين القماش برسومات للدبابات. وتتعدد فيه العرقيات والقوميات. يملك موقعًا استراتيجيًا هامًا على مفترق طرق التجارة العالمية.. وآبار البترول.

(١٢٠) الف جندى يقتحمون البلاد عام ١٩٧٩. ويعلن الشعب الجهاد على طريقته. ويستقبل رونالد ريجان المجاهدين.

الأمريكيون يعملون على تغذية الحرب مهما كانت التضحيات. حتى يظل الجيش السوفيتى غارقًا فى مستنقعها. ويواصل الشعب الأفغانى الثمن. مليون ونصف المليون شهيد. ٦ ملايين لاجئ إلى حدود باكستان وإيران. والجرحى بالآلاف يملأون المستشفيات.

عشر سنوات من الاحتلال السوفيتى تدمر الاقتصاد. الأوراق المالية تطرح للبيع فى أجولة على الأرصفة.

وعندما انسحب السوفييت تركوا وراءهم ميلشيات شيوعية، وثلاثين مليونًا من الألغام فقدت خرائط معظمها. وتتواصل الحرب بين قوات **برهان الدين ربانى** (الشيوعية) وقوات **قلب الدين حكمتيار** (الدينية). أصبحت الوسيلة السهلة للعيش أن تكون مقاتلا!!. وانتشرت زراعة المخدرات لتمويل الفصائل.

وتأتى حركة طالبان فى لحظة قبول لأى عرض جديد. تزحف قواتها على العاصمة. ويفشل تحالف ربانى وحكمتيار فى صدها.. لكن حركة طالبان تنشغل بقضايا هامشية: مصادرة أشرطة الغناء، وتعطيل العمل فى التليفزيون، وإطلاق اللحى.. ولا حل للمشكلات الاقتصادية.. وينقلب سكان الشمال على طالبان، ويظل السلام حلما بعيدا بسبب الداخل والخارج.

إن التحليل السياسى العميق، والمعلومات الغزيرة، مع العرض الواضح للأفكار، والحفاظ على وجهة النظر العربية.. هى أهم مايميز هذه التحقيقات الثلاثة التى تدعمها المعالجة الفنية المؤثرة.

ARCHIVE

وتستعين المعالجة بكل الإمكانات التقنية المتاحة من وفرة الصور الحية المعبرة، والخرائط والرسومات واللوحات المكتوبة، والتمثيل الإيضاحي، واستخدام التعليق المباشر، واللقاءات مع الشخصيات لتدلى بشهاداتها أو تجيب عن أسئلة. وكل ذلك في إيقاع سريع وبناء جدلي مثير للانتباه.. ومثير للقلق.

ومما يحسب لهذه الأعمال الثلاثة أيضًا اتساع أفق المعالجة بتناول قضايا قومية (عربية/إسلامية) عامة تتجاوز حدود البلد (قطر) التي تتبعها القناة المنتجة (قناة الجزيرة)، بينما ظلت بقية القنوات في البلاد العربية الأخرى - ومنها قنوات التليفزيون في مصر - محصورة فيما تراه من قضاياها الخاصة بالبلد التابع له دون أن تتجاوزها، أو تمنحها رؤية عربية شاملة، فيما عدا فيلم «قصة الوحدة بين مصر وسوريا» إنتاج القطاع الخاص لمخرجه الذي يقيم في انجلترا، الأمر الذي لا يخلو من دلالات.. مؤسفة.. ويكشف لنا عن بعد آخر من أبعاد أزمة السينما التسجيلية.

وإذا كان من الواضح لنا هذا القصور فيما يتم من قضايا سياسية في الأعمال التسجيلية، فإن مايسكت عنه هو الأخطر، وهو قلب أزمة هذه الأعمال (في السينما والتليفزيون) وقلب أزمة المجتمع. والعكس صحيح فهو أيضًا أزمة قلب المجتمع العربي.. أقصد المسكوت عنه.

هاشم النحاس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدراما الحقيقية .. فى مشاحنات

يقدم حاليا فى قاعة «يوسف إدريس» بمسرح السلام، عرض مسرحى جديد بعنوان «مشاحنات» المأخوذ عن مسرحية «كاترين هايس» التى قام بترجمتها وإعداد النص للعرض وإخراجه د. هناء عبد الفتاح.

والمسرحية المعروضة فى تلك القاعة المحكمة تقدم عرضا متميزا من الناحية الفنية، وإنسانيا وكبيرا ونافذا يمكن أن يمس كل أسرة، بل كل فرد فى ذلك العالم شديد التعقيد، الذى تشيأ فيه الإنسان وتحول إلى مجرد شخص، يعيش حياته، بعد الانفلات من مختلف الصلات الاجتماعية والأسرية، التى تنقطع كل يوم بين الفرد وبين أهله وأصدقائه وأشقائه. لذا يمكننا أن نقرر بداية، كمدخل إلى ذلك العرض الزاخر بالصراعات أو التناقضات يمثل جوهر الدراما والإبداع، ومايدور فى تلك القاعة من صراعات محتدمة يمثل الإبداع المسرحى الذى افتقدته الحركة المسرحية المصرية، منذ جنح مبدعوها نحو الاستعراضية المبتذلة، والغنائية السطحية، مع البعد عن مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية، جريا وراء التسلية، والترفيه، والتهريج، مع التأكيد على أهمية الاستعراضية والغنائية فى المسرح، لو كان مضفرا مع العناصر الدرامية الأخرى، مثل النص الجيد، والحبكة المحكمة، والأداء الفنى الراقى.

وجدير بالذكر أن عرض «مشاحنات» يدور حول فكرة الموت كحدث إنسانى، وأثره على الآخرين، خاصة أقرب الناس إلى الشخص الذى أصبحت الحياة تودعه وتتسرب من جسده فى كل لحظة بواسطة مجموعة الأمراض والعلل التى ألمت به، وأقعدته الفراش دون حراك.

تدور الصراعات فى ذات ليلة بين شقيقتين إحداهما وصلت إلى سن الكهولة «جان» والأخرى لا تزال شابة «ريتا» وسرعان ما تنفجر فى عبارات الحوار المتتالية الصور المؤكدة لأبعاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطتان من العرض للفنانة ماجدة الخطيب والفنانة صفاء الطوخي

وحقيقة كل شخصية فـ«جان» تجلس بجوار الأم وتلازمها اثناء المرض لشهور طويلة تطببها وتسهل حياتها. و «ريتا» التي حضرت من الخارج على الفور بسبب حالة الأم الصحية المتدهورة بطريقة غير مسبوقة، وبمجرد وصول «ريتا» إلى منزل الأسرة تبدا التناقضات بينهما في الظهور، فكل من الشقيقتين لها موقفها من الحياة النابع من ارتباطاتها الشخصية وموقعها الاجتماعي. فـ«جان» منفصلة عن زوجها الذى أصبح مديرا بعد أن كان مندوبا للمبيعات. كما لم تتحقق رغبتها كامرأة في الإنجاب، وبئست من تحقيق تلك الرغبة، فاستسلمت لأقدارها، ولم تشغل حياتها - كما يتضح - إلا بوجود الأم المريضة، التي أعطتها جل اهتمامها وتعلقها للمستولية. ولا تنتابها حالات السخط إلا في القليل النادر - بينما الأخت الصغرى الشابة «ريتا»، التي كانت قد اختارت حياة أخرى فاقترنت بمن تحب، و هربت معه للخارج، بعد أن انفصل عن زوجته، فأنجبت منه عدة أولاد،وشغلوا حياتها طوال الوقت. كما يبدو كانت «ريتا» سعيدة بحياتها وغير قلقة عليها، مما جعلها لا تحضر لبيت الأسرة إلا بعد تلك المكالمة المقلقة، حتى أن عقلها - رغم وجودها في بيت الأسرة - كان هناك مع الزوج والأولاد، فلا تطيق صبرا عن الاتصال اليومي بهم، بل إنها سرعان ما ضجرت من وجودها وسط روائح الموت، وهي المنكبة على الحياة، وذلك كان يمثل أهم نقاط التناقض الرئيسي بين الشخصيتين «جان» التي ارتضت بأقدارها والحالة العاقر التي تكيفت معها وسط ذلك الجو الكئيب في بيت الأسرة. أما «ريتا» التي قفزت من ذلك المكان وتجاوزته، وأكملت دائرة حياتها بعيدا عن العقم كشجرة أثمرت وتجددت حياتها بالحب والأولاد.

وتتجلى التناقضات في مجمل الصراعات بينهما منذ اللحظات الأولى عندما تعلن «ريتا» انها لابد أن تهاتف زوجها، رغم عدم مرور ليلة واحدة على وصولها، مما جعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«جان» تسخط على ذلك، خاصة عندما تعلن لها أن زوجها بسبب سفرها المفاجئ قطع عمله في إجازة بالخصم لمدة يومين من أجره، حتى يرعى الأولاد في غيابها.. ويدور الحوار التالي:

«جان ـ ما تخافوش على أجرة اليومين ـ اطمنتي لما تموت حتورثي مبلغ كبير اكبر كثير قوى من اللي حايتخصم من مرتبه.

ريتا ـ وانت حتورثي البيت.

جان ـ انا ساكنة هنا.

ريتا ـ عموما أيا ما كانت الأحوال حسافر بكرة.

جان ـ سامعة يا ماما .. خلصي.. قدامك ٢٤ ساعة

بنتك عاوزه تسافر. جوزها ما عندوش إجازات.

ريتا ـ انا مش عارفة ازاى هى متحملاني .

جان ـ ٤٨ ساعة منهم الذهاب، والإياب.. يعنى محصلوش يومين ٤٨ ساعة.

ريتا ـ صدقيني ما قدرش اقعد مدة أطول من كده .

جان ـ كدابة.

ريتا ـ انا موش عارفة انا جيت هنا ليه.. طبعا انا في إمكاني اقعد مدة أطول لو كان فيه ضرورة لوجودي، لكن انتي لوحدك تقدري تعملي كل حاجة.. انت بقه عندك خبرة في التعامل مع حالتها، فاكرة لما جالها التهاب رئوي؟..»

وعبر الحوار ـ المشاحنات ـ المتواصل بين الشقيقتين النقيضتين تتكشف أن كل واحدة منهما نتيجة طبيعية لظروفها، وتكوينها النفسي الخاص، مما يجعل المشاهد لا يتعاطف مع واحدة على حساب الأخرى فبناء الشخصيات في المسرحية شديد الإحكام مع تصوير أبعاده بلغة الدراما مما أوصل الكثير، ويتضح البعد الحقيقي والجوهري في شخصية «ريتا» المنكبة على الحياة والملول من وجودها وسط الجو الكئيب المحمل بروائح الموت، فلقد طردت من جنة الأسرة بسبب اقترانها بزوجها المتزوج سابقا، وحرمتها الأم من ميراث نصف البيت، كما أنها كانت تمثل الابنة الصغرى المدللة، التي لا تتحمل أدنى مسئوليات، بينما الشقيقة «جان» الكبرى بدت نقيضا لها منذ سنين الصبا والطفولة. وما جعل «جان» ترتبط أكثر بالبيت القديم، والأم العجوز، هو حالة الفراغ التي سقطت فيها بفقد الزوج وعدم إنجاب الأطفال ـ كما أن الحوار على لسان «جان» عرض بحساسية شديدة تلك العقدة لديها ـ عقدة حب الأطفال الذين حرمت منهم ـ وظلت تتعامل مع «ريتا» التي كبرت، كأنها طفلة صغيرة تؤنبها دوما على الإهمال والنسيان، وعدم تحمل المسئولية، بل تصطدم معها، وتحاول أن تضربها في موقفين متتالين، وبعدها سرعان ما تنقلب إلى النقيض فتظهر مشاعر الصبا والطفولة والحب بين الشقيقتين .

وبسبب أن «جان» قد تعودت على جو المرض الكئيب مما يجعلها تتعامل مع ما يجرى حولها بطريقة الية ميكانيكية، فتضحك بطرق هيستيرية أحيانا، بينما الأم لم تبدا في حراك، كانت «ريتا» تعلن عن ضجرها الدائم، فهي منقسمة بين حياتها في البلد البعيد مع الأولاد والزوج، وما أحاط بها في ذلك المناخ الكئيب بملامحه التي لم تتغير وأثاثه القديم، الذي استعادت معه الكثير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ذكريات سنوات الطفولة والصبا.. وجود الأب، وعدم الحب بينه وبين الأم، وبكاء الأم الغزير يوم وفاته واصدقاء الأم واقاربها الذين انقطعوا عن زيارتها أو الاتصال بها في أيام المرض.

ومما يثير رضى المتفرج ذلك الأداء الجيد لدورى المراتين، **فماجدة الخطيب** لعبت دور «**جان**»، و**صفاء الطوخي** لعبت دور «**ريتا**» الشقيقة الصغرى والشابة، بل ودور الأم الذى قامت به الفنانة المبدعة «**لبنى محمود**»، مما يحسب للإخراج الذى نجح فى تفجير طاقات الممثلين اثناء ادائهم للأدوار، بل وحركة كل منهم داخل تلك المساحة الضيقة، فاكتشفنا ذلك الحضور المسرحى لـ **صفاء الطوخي** على المسرح، مما يرشحها للتمثيل فى المسرح، والإخلاص له، فبقدر ما يعطى الممثل للمسرح يأخذ منه، لأن المسرح يمثل الاختبار الحقيقى للطاقات الفنية والإبداعية للممثل، خاصة فى مثل دورى «**جان**» و «**ريتا**».

«ملاحظات فنية»

وثمة عدة ملاحظات فنية تتمثل فى:

أولا - يتسم العرض بالجدية الشديدة، التى أضفتها عليه نوعية الموضوع الذى تعالجه المسرحية، مما جعل اداء الممثلات على درجة عالية من الحساسية وهن ثلاث ممثلات فقط الأم - قامت بدورها «**لبنى محمود**» والشقيقتان الكبرى «جان» **ماجدة الخطيب**، و«ريتا» **صفاء الطوخي**. وما يجدر ملاحظته وتقديره أداء البانتوميم للفنانة **لبنى محمود** فى دور الأم، التى تحتضر واستمرت راقدة طوال العرض نحو ساعة ونصف لا تتحرك. لكن بطريقة فومها وارتفاع وجهها ورأسها نحو السقف بتلك الطريقة المتحشرجة ونظرات عينيها الدائمة نحو الفراغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوصل الكثير، بل ساعد على اكتمال اللعبة المسرحية داخل دائرة العرض. وكانت حركات «**لبنى محمود**» محسوبة بدقة شديدة أدتها بحساسية بالغة، برزت من ملامح الوجه الجامدة، والنظرات الشاردة كلما افاقت، بل إن أداءها الصامت أضفى على العرض الكثير من خصائصه، وأحاط ذلك المكان بفكرة الموت بكل أبعادها، وكان من أهم عناصر نجاح العرض.

بالإضافة إلى اداء **ماجدة الخطيب** الذى يحس المشاهد أن ذلك الدور كتب لها خصيصا، فهى الشقيقة الكبرى لـ«ريتا» **صفاء الطوخي**، التى ساعد دورها فى تفجير إمكانياتها كممثلة مسرح، مما يجعلنى أظن أن **صفاء الطوخي** لن تترك المسرح بعد ذلك، فالإضاءة والجو القاتم ابرزا الكثير من ملامح شخصيتها كممثلة مسرح بالدرجة الأولى.

ثانيا- الديكور.. الخاص جدا الذى أعدته مهندسة الديكور «**ياسمين جان**» محاطا باللون الأسود فوق الجدران، كما احاطت فراش الأم بالشموع، التى أوحت لا بالحداد فقط، وانما بالجو الكنسى، فضلا عن ذلك الفراش الذى كانت ترقد عليه الأم، والذى اخذ من مسقطه الجانبى شكل التابوت، فساعد على تكييف روائح الموت الذى كان يلف المكان. وكان الفرق بين ملابس الشقيقتين يعبر عن حالة كل منهما، بل والتناقض الحاد فى شخصيتها.

ثالثا - الموسيقى - ولقد صاحب العرض تلك الموسيقى، أو الرؤية

الموسيقية التى اعدها «انتصار عبد الفتاح» والتى لم تكن جنائزية ملتاعة، بل جاءت توحى بالحزن والوداع باستخدام آلات النفخ النحاسية مع البيانو فى بعض الأحيان للتعبير عن المشاعر المتضاربة، او عن موقف ومصاحبته أو التمهيد له. فكانت الموسيقى المقدمة تمثل نوعا من الاستهلال والخلفية للمسرحية ومواقفها، حيث بدأ العرض بالموسيقى التى تساعد ببساطة شديدة على نقل المشاهد إلى حالة وجو المسرحية التى ستعرض عليه بمواقفها المتعددة. كما كانت ملابس العازفين السوداء تكثف الشعور الذى كانت المسرحية تبعثه فى المشاهد.

رابعا - الإضاءة - ولقد اسهمت الإضاءة غير الصاخبة، التى استمرت تحيط بفراش الأم، فتبرز ملامح المريضة المتخشبة وتلفت نظر المشاهد إليها اثناء تغيرها وهى نصف نائمة، او نصف حية. فضلا عن ملامح وجهى كل من «ريتا» و«جان» داخل المربع المسرحى المحاط بمقاعد المشاهدين، بالإضافة إلى استخدام الشمعدان والشموع بكل دلالاتها التراثية فى المعابد، وكان وجودها يعبر عن ذلك المناخ الدال على جلال الموت، وعندما تفوح الأم عرفان ما تطفأ الشموع والأنوار إعلانا عن انطفاء الحياة وزوالها.

وفى النهاية - أرى أن مثل ذلك العرض المسرحى الجاد يلقى بإطلالة على المسرح العالمى، وإننا فى حاجة ماسة لمثل تلك العروض المحكمة وشديدة الإنسانية بعيدا عن الإسفاف والتتفيه الذى لازم الموجة العامة للمسرح المصرى فى السنوات الأخيرة مما صرف عنه الجمهور الحقيقى من الشباب، الذى نأمل منه إعادة بناء المجتمع، والذى لن يوجد إلا بالتعامل مع الدراما الحقيقية، وأن ذلك العرض الإيجابى يحسب للعاملين فيه و على راسهم المخرج «هناء عبد الفتاح» الذى عرف باهتمامه بكل ما هو جاد فى المسرح، الذى يرى فيه أحد، بل اهم ادوات التغيير فى المجتمع، وإعادة بناء الإنسان.

شمس الدين موسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. صبرى حافظ

إنسانية شكسبير وأهمية الذاكرة القومية

افتتح فى لندن هذا الصيف مسرح «الجلوب Globe» الجديد او «مسرح الكرة الأرضية» الشكسبيرى - وللاسم دلالاته - بعد جهود مضنية استمرت لاكثر من ربع قرن. فقد سمعت أول ما سمعت عن الدعوة إلى إعادة بناء مسرح **شكسبير** القديم، وفى نفس البقعة التى كان قائما فيها على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، حينما كنت طالبا فى بريطانيا فى السبعينيات. وذهبت وقتها إلى مبنى خشبى صغير بالقرب من الموقع التاريخى الذى كانت تحيطه الخرائب حيث اقام الدعاة إلى إنشاء المسرح القديم من جديد معرضا صغيرا ومركزا لجمع التبرعات للمشروع الذى لاقى الكثير من الاعتراضات. فيمكن من تصميم أحد أن هذا الموقع الخرب الذى كان مليئا بمخازن البضائع المهجورة، والخرائب، والمبانى الآيلة للسقوط أحيانا على طول النهر يمكن أن يتحول بعد عشرين عاماً إلى واحدة من أكثر المناطق جمالاً فى لندن، وأغلاها. وكان من الواضح لمن يفكر فى المستقبل - **كسسام وانامسيكر** - أن هذا سيحدث إن عاجلا او اجلا. إذ كانت المفارقة الأولى أن جل هذه الخرائب تطل على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، وهى الضفة التى كانت تحتوى على سجن «كلنك» الرهيب - اشهر سجون العصر الشكسبيرى فى القرنين السادس والسابع عشر - والذى منح اسمه لفكرة السجن عامة فى الدارجة الإنجليزية التى يقال فيها «They put him in the Clink» اى وضعوه فى السجن». وهى المنطقة التى تقع بقربها المناطق الفقيرة فى شرق لندن التى دار فيها عدد من رواياته. وكانت بها بالطبع مخازن البضائع على النهر حينما كان النهر هو الوسيلة الأساسية لنقل البضائع فى الماضى، وكانت هذه المخازن المهجورة بعد انتهاء

عصر النقل النهرى للمفارقة الثانية تواجه الضفة الأخرى التى تقع فيها كاتدرائية سانت بول ومراكز المال والأعمال والصحافة، وكان طبيعيا إذا ما ازدهر الاقتصاد أن يعاد إحياؤها من جديد.

أما المفارقة الثالثة وهى أهم المفارقات جميعا، فهى أن الذى تزعم المشروع وتحمس للدعوة له منذ عام ١٩٦٩ كان أمريكيا وليس إنجليزيا، وهو الممثل الأمريكى المرموق **سام وانامـيكر** sam wanmaker الذى اختار الإقامة فى بريطانيا منذ زمن الحملة الماكارثية العصيب. ولكن ما أن تأملت الموقف قليلا حتى أخذت هذه المفارقة فى التبدد، ليس فقط لأن **شكسبير** تجاوز حدود مجتمعه وثقافته، وأصبح كاتبا مسرحيا عالميا بأى معيار من المعايير، ولكن أيضا لأن الذين يختارون لأنفسهم وطنا جديدا تنزع أنفسهم، من أكثر مواطنيه العاديين، إلى إحياء تواريخه. **وسام وانامـيكر** كان يريد أن يجذر وجوده فى وطنه الجديد من خلال إحياء أحد جذور هذا الوطن الثقافية الكبرى، وربط اسمه بعملية الإحياء تلك، وقد نجح فى ذلك فى نهاية الأمر. بالرغم من أن دعوته لإقامة المسرح الشكسبيرى فى موقعه القديم قوبلت فى البداية بمقاومة شديدة ممن يريدون إحياء مسارح أخرى من ناحية، أو ممن يرغبون فى إنشاء مسرح «جلوب» حديث بكل معنى الكلمة. يليق باسم **شكسبير** فى القرن العشرين، ويبرهن فيه المعماريون أنهم قد استوعبوا كل دروس المسرح الشكسبيرى وكل إمكانياته. لكن مشروع **وانامـيكر** كان أكثر عمقا من هذا كله، كان إيمان الرجل بفكرته راسخا، وإرادته لتحقيق هذه الفكرة صلبة لاتلين. فواصل الدعوة لمشروعه وجمع المال من أجله فى وجه كل الصعاب والاعتراضات التى سرعان ماتبددت بمرور الزمن. وبإدراك الواقع الثقافى والمسرحى الإنجليزى أهمية الفكرة التى يتواصل فيها الحاضر مع الماضى، ويرد بوعيه وإرادته معا عن هذا الماضى غائلة الحريق الذى التهم واحدا من أهم المسارح الإنجليزية قاطبة.

ثم زرت المركز نفسه بعد ذلك بعدة أعوام عندما كشفت الحفريات التى أجرتها إحدى شركات البناء لوضع أساسات مبنى كبير متعدد الطوابق فى هذه المنطقة نفسها - وقد تنبه لها المستثمرون خاصة بعد افتتاح المسرح القومى بالقرب منها فى السبعينيات - عن الآثار الباقية من «مسرح الوردة» Rose Theatre، الإليزابيثى. وتابعت الحملة التى قادها رجالات المسرح البريطانى لإنقاذ هذا الأثر المسرحى القديم، وشد ماسررت عندما نجحت جهود هذه الحملة فى تعديل تصميم المبنى المعمارى والوصول إلى حل وسط - وانجلترا هى بلد الحلول الوسطى - ينقذ الأثار الباقية من «مسرح الوردة» الشهير. فلم يكن ممكنا وقف بناء العمارة الضخمة التى تقع بالقرب من النهر وفى مقابل الحى المالى العتيد فى وسط لندن، ولم يكن باستطاعة المستثمرين فى الموقع تجاهل الحملة الإعلامية الضخمة التى قامت من أجل الحفاظ على هذا الأثر المسرحى القومى. وأهم من هذا كله لم يكن ممكنا الإغضاء عن أثر يعد جزءا من ذاكرة الأمة التاريخية وتراثها العتيد. ولذلك كان من الضرورى العثور على حل وسط، سرعان ما تفتقت عنه العبقرية الإنجليزية بحيث تبقى أساسات

ARCHIVE

«مسرح الوردة» ومابقى من مبناه قائمة فى بدروم هذه العمارة الضخمة لمن يريد دراستها اوزيارتها من الباحثين وإقامة قبو فوقها، وفى الوقت نفسه يستمر تشييد ما يحلو للمستثمرين تشييده فوق ذلك من عمارة ضخمة متعددة الادوار.

ولم أتردد على المنطقة لفترة طويلة بالرغم من قربها الشديد من موقع المسرح القومى الإنجليزى الذى أزوره لماما، حتى جاء الصديق **بهاء طاهر** فى زيارة إلى لندن قبل شهور فصحبته لمشاهدة المسرح الشكسبيرى العتيد بعدما علمت أن البناء قد اكتمل، وأن جهود الحملة الدؤوبة التى قادها **سام وانامیکر** قد أثمرت فبنى المسرح العتيد فى نفس المكان الذى كان قائما به فى القرن السابع عشر قبل التهام الحريق له، وبنفس الطراز المعمارى. ولم يقيض لهذا المسرح الافتتاح إلا عقب رحيل **وانامیکر** المبكر عام ١٩٩٣ بعد هجمة السرطان التى لم تمهله ليشهد افتتاح المسرح الذى عمل لسنوات طويلة على تشييده. وحينما ذهبت مع **بهاء طاهر** لمشاهدة المبنى الذى كنا قد رأينا العديد من صور أصله القديم فى كتب تاريخ المسرح، وموسوعات **شكسبير**، أخذنا بجماله المعمارى من الخارج بالطبع. فقد أعيد تشييد هذا المسرح مرة أخرى كما كان عليه بالضبط آخر مرة عرض عليه فيها **شكسبير** إحدى مسرحياته، وبنفس المواد التى كان المسرح القديم قد بنى منها. فلم يحافظ التصميم على عمارة المسرح القديم، إذ بقى على شكل حرف O الإنجليزى، أى على شكل دائرة من المبانى الخشبية التى تحيط بباحة خارجية وغير مسقوفة تحتها، إنما حافظ كذلك على المواد التى استخدمت فى بنائه، من الخشب لدعم الحوائط، وجص لملء الفراغات بين الأعمدة الخشبية. وقش معين للسقوف، مضفور بطريقة لاينفذ منها المطر، لايزال طرازها حيا فى منزل **آن هاثاوى** - زوجة شاعرنا الكبير - الصغير فى ستارتفورد، مسقط رأسه.

وحافظ «مسرح الجلوب» الجديد كذلك على الأبعاد التى كان عليها هذا المسرح القديم، فلم يحاول أن يجيء أكبر مما كان عليه أو أصغر، حتى ندرك طبيعة المسافة التى كان يشاهد منها الجمهور الإليزابيثى المسرح الشكسبيرى، ونوعية العلاقة التى كانت تنهض بينه وبين الممثل والنص. كما حافظ على الأثاث الداخلى الذى فيه من دكك ومقاعد، ولم يأبه التصميم بدواعى الراحة التى اعتاد عليها جمهور المسرح المعاصر بعدما الف مقاعد المسرح الحديث الوثيرة. وكأن المسرح لم يندثر أبدا، وكيف يندثر ماضى أمة تعى أهمية الذاكرة التاريخية والقومية وتعمل بوعى على إحيائها؟ هذا السؤال الاستنكارى يحتل مكانة مهمة فى تأملنا لهذه التجربة برمتها. لأن الدافع لإعادة بناء «مسرح الكرة الأرضية» ليس قلة المسارح فى لندن التى تغص بالمسارح، بل تعد عاصمة المسرح فى العالم، وليس إحياء للاهتمام بشكسبير الذى تخصصت واحدة من أكبر الفرق المسرحية هى «فرقة شكسبير الملكية» فى الاهتمام به وإحياء أعماله، وجعل مدينته «ستراتفورد على نهر آفرن» كعبة لرواد المسرح وزواره من كل بقاع العالم. ولكن الحفاظ على هذه الذاكرة التاريخية والقومية متقدة، وتجسيدها من جديد والاهتمام بكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنصر فيها يمكن أن يكون أحد عناصر العزة القومية، أو أحد روافدها. فلا يمكن لأمة من الأمم أن تزدهر دون إحياء ذاكرتها التاريخية ودون التخلص من داء فقدان الذاكرة التاريخي الذي تعاني منه أمتنا العربية، وتخسر بسبب فداحة هذا الداء الكثير. ولايمكن لأمة أن يشعر أفرادها بجدارتهم بحياة كريمة، أن يرفضوا الذل والقهر والهوان ما لم يكن الدرس التاريخي حاضرا في ذاكرتهم يرود خطاهم ويوجه استجاباتهم إلى المسار الصحيح، لأن الاستجابة التي تنطوي على وعي بالتاريخ تكون فرصة جدارتها بالمستقبل أكبر من غيرها من الاستجابات.

ولا تعادل تجربة الانبهار بجمال المسرح الخارجي إلا تجربة دخول هذا المسرح في إحدى عروضه الافتتاحية وخبرة التعامل مع النص الشكسبيري على المسرح بنفس المنطق الذي كان يقدم به، وفي نفس الفضاء الذي كان يقدم فيه، وبنفس المنهج الذي كان يعرض وفقا له. وكان من حسن حظي أن شاهدت عرض الافتتاح الأول «حياة هنري الخامس The Life oF Henry the Fifth» الذي أوصى سام وانامیكر أن يفتتح به مسرح «الكرة الأرضية» كما دعاه شكسبير وعيا منه بأن المسرح هو المعادل الفني للعالم من ناحية، وبأن مسرحه بشكل خاص مسرح للكرة الأرضية برمتها، وليس لشعب معين من شعوبها، أولزمن محدد من أزمنتها. ولاأعرف أسباب وانامیكر في اختيار هذه المسرحية بين المسرحيات الشكسبيرية العديدة لافتتاح مشروعه بها. ولكني أحدس - بعد رؤيتي للعرض - بعض دوافعه. فقد يكون دافعه الأول هو هذا التفاعل في مستوى من مستويات التأويل لهذه المسرحية التاريخية - بين رؤية هنري الخامس الذي استحوذت عليه فكرة استعادة شيء مفقود، أو مجد تليد، وبين سام وانامیكر نفسه الذي سيطرت عليه فكرة مشابهة وإن كانت مغايرة كلية. وقد يكون الدافع أن في هذه المسرحية التاريخية ردا ضمنيًا بليغًا على كل اعتراضات الذين قاوموا مشروعه. وتعاملوا مع رؤيته بضيق أفق. وقد يكون السر كامنا في أن بالمسرحية الكثير من العناصر التي تمكنها من الحوار مع الموقف التاريخي المعاصر، لا في بريطانيا وحدها، وإنما في أوروبا معها وفي العالم كله من ورائهما. وقد يكون الدافع هو أن تاريخية هذه المسرحية الشكسبيرية لم تتحقق على حساب أسطوريتها، فظلت المسرحية في بعد من أبعادها المسرحية هي مسرحية اللقاء بين الأسطورة الفردية والرؤية الجمعية للأسطورة ذاتها. وربما كان الواعز الذي دفعه لاختيارها هو أن العلاقة الإشكالية التي تجسدها المسرحية بين الإنجليز والأمريكيين كذلك. وقد يكون السبب كامنا في قدرة هنري الخامس على توحيد الفرقاء وتوجيه جهودهم إلى الغاية الصحيحة دون قهر أو إقسار لتحقيق شيء يتجاوز حدود المجد الشخصي إلى النفع الجمعي. وقد يكون الدافع هو إنسانية هذه المسرحية وتجاوزها للخلافات بين المنتصر والمهزوم بالتركيز على أهمية النبل والشهامة.

ولنترك كل هذه الدوافع جانبا لنتناول مسرحية الافتتاح ذاتها وما ينطوي عليه عرضها من خبرات جمالية. وتقوم حبكة هذه المسرحية على رغبة الملك هنري عقب تتويجه في تحسين شعبيته بين جماهيره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتوسيع مملكته، وإعلان جدارته بعرش فرنسا عن طريق القانون السالى القديم وإعلان الحرب عليها. ويرد الفرنسيون على مزاعمه تلك بأن يبعثوا إليه بحقيبة من كرات التنس كناية عن حماقته. لكن الملك الشاب سرعان ما يستثار بإعجاب مواطنيه لأنه تخلى - حسب وعده لهم إبان تنصيبه على العرش - عن رفقة السوء، ولأنه أثار حماسهم جميعا بحملته العسكرية، وجمع جيشا ضخما فى سوثهامبتون وحاول الفرنسيون دفع هذا الغزو بالخديعة والخيانة برشوة ثلاثة من اللوردات الإنجليز لقتل الملك أثناء نزول قواته إلى الشواطىء الفرنسية. لكن المؤامرة سرعان ما تكتشف، ويحكم الملك على الخونة بالإعدام. وتتقدم جيوشه مجتاحة المدن الفرنسية التى سرعان ماتستسلم، لكن المرض يهاجم جيشه، بطريقة تضعه تحت رحمة الفرنسيين الذين يتجاوز جيشهم جيشه عددا وعتادا، ولكنه لا يتجنب المعركة، ويعسكر بالقرب من مدينة أجينكور. وبينما تملأ الثقة بالنصر الفرنسيين إلى الحد الذى يتراهنون فيه على الطريقة التى سيتخلصون بها من الأسرى، يستعد الملك وعسكره للمعركة، ويتنكر الملك ويمشى بين جنوده ليعرف حقيقة الروح المعنوية لهم، ويقودهم إلى معركة مفاجئة مع الفجر يسحقون فيها جيش العدو، ويلحقون بالفرنسيين هزيمة ماحقة. ويجبر الفرنسيون على طلب الهدنة والسلام، ويملى الملك هنرى شروطه عليهم وبينها الاعتراف به ورثيًا للعرش الفرنسى، وتزويجه من الأميرة كاثرين، فيوافقون على شروطه. ويستقبلون الفاتح الإنجليزى فى البلاط الفرنسى، ويحقق نزعا من التفاهم العاطفى مع الأميرة الفرنسية.

هذه هى حبكة المسرحية الشكسبيرية التى افتتح بها المسرح عروضه هذا العام. وقد آثر الإخراج أن يؤكد على البعد الأسطورى للمسرحية أكثر من البعد التاريخى لها. كما آثر أن يقدم عرضا يبلور محددات المسرح الشكسبيرى الجديد للجمهور. ومن بداية العرض الذى يستأجر فيه المشاهدون على أبواب المسرح الوسائد، لأن مقاعد أو بالأحرى دكك المسرح غير مريحة، يكتشف المشاهد اختلاف التجربة كلية عن مثيلاتها من تجارب الذهاب للمسرح. ففى داخل مبنى حرف الـ O الإنجليزى الخشبى يجلس المشاهدون الذين دفعوا ما بين عشرة وعشرين جنيها فى التذكرة، بينما تعج الباحة غير المسقوفة بالمشاهين Groundings الذين دفع الواحد منهم خمسة جنيهات لمشاهدة العرض من مسافة تبلغ حد ارتكان بعضهم على سور خشبة المسرح نفسه. ومن حق الجميع الاحتفاظ بمشروباتهم، أو أخذ أطعمتهم إلى داخل المسرح كما كان الحال فى العصر الإليزابيثى. أما العرض نفسه فلم يستخدم من أدوات العرض الحديثة إلا الإضاءة التى تركز على المسرح نفسه وبطريقة لاتتيح استخدامها بالأسلوب الحديث، وإنما بأسلوب إضاءة قاعة فى منزل ما. فقد حرص العرض على أن يكون كل ما به من عصر شكسبير. فالملابس مصنوعة من مواد طبيعية، ومصبوغة بصبغة من الألوان النباتية. ومخاطة يدويا كما كان الحال فى عصر شكسبير وقبل اختراع آلة الحياكة. أما التمثيل نفسه فإنه يحتاج من الممثلين إلى تقنيات جديدة للتمثيل فى فضاء مكشوف له محظوراته الصوتية. ومن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يتدرب منهم على إخراج صوته بطريقة مسموعة انصرف عنه الجمهور لأنه لم يتمكن من سماعه. لذلك سيتيح هذا المسرح الحديث تغيير أساليب الأداء المسرحي والتجديد في تقنيات التمثيل والعرض ذاتها حتى يتمكن من إدارة حواره الثرى الخاص مع ماتقدمه تقنيات المسرح الحديث. وسوف يتحول هذا المسرح فضلاً عن ذلك كله إلى مجمع لكل التجارب الشكسبيرية الجديدة في العالم، لأنه سيقدم بالإضافة إلى ريبيرتواره المسرحي الخاص الذي يتخصص في المسرح الإليزابيثي كل التجارب الشائقة التي يجريها المسرحيون من الثقافات المختلفة على النص الشكسبيري. لهذا سيكون لهذا المسرح الجديد شخصيته المميزة وإسهامه الفريد في المشهد المسرحي الثرى هنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزى سليمان

مهرجان كارلو فى فارى السينمائى الدولى الـ ٣٣

مئوية يوربس إيفانز (١٨٩٨ـ١٩٨٩)

حفلت الدورة الأخيرة لمهرجان كارلو فى فارى السينمائى الدولى وهى الثالثة والثلاثون، والذى يقام فى جمهورية التشيك، بعديد من البرامج المتميزة. فإلى جانب المسابقة الرسمية للأفلام الطويلة والقصيرة، قدم برنامجًا للسينما المستقلة لأفلام قليلة الميزانية من اكثر من دولة، وأسبوعًا لأفلام من اختيار نقاد مجلة فاريتى السينمائية الأمريكية وبرنامجًا للسينما الأسبانية وآخر لأفلام التحريك التشيكية، وبرنامج «شرق الغرب» لأفلام من الدول الاشتراكية سابقا.

واحتفل المهرجان بمئوية كل من المخرج الروسى **سيرجى ايزنشين** ١٨٩٨ ـ ١٩٤٨ بعرض أفلام عنه، والمخرج **الهولندى ـ يوربس إيفانز** (١٨٩٨ ـ ١٩٨٩) بعرض مجموعة من أفلامه أخرجها بين ١٩٢٩ و١٩٨٨ . وهو من أهم رواد السينما التسجيلية فى العالم ـ وعرف بالهولندى الطائر حيث عاش اغلب حياته خارج وطنه، وقد ادهشنى إقبال الجمهور ـ خاصة الشباب ـ على مشاهدة أفلامه. حتى كانوا أحيانا يفترشون الأرض، رغم عرض أفلام روائية جذابة فى الوقت نفسه.

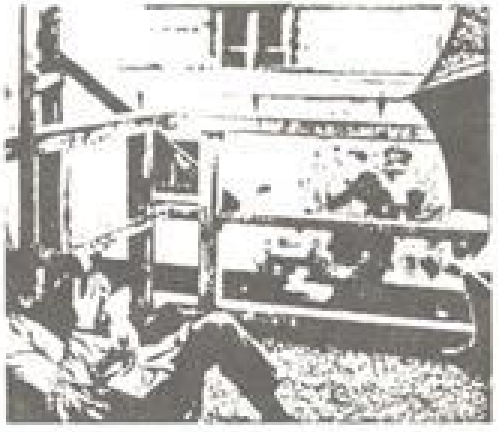
«قصة الريح»

مازالت صور وأصوات فيلمه الأخير «قصة الريح» ـ ١٩٨٨ حية فى الذاكرة كنا قد شاهدناه بين سبعة الاف متفرج بالساحة الكبرى المكشوفة بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى عام ١٩٨٩ ـ وكان **إيفانز** قد منحه مهرجان فينيسيا جائزة عام ١٩٨٨ بعد عرضه الأسد الذهبى عن مسيرته الفنية. لم يعد بيننا هذه المرة ـ كان قد رحل منذ وقت قريب، صعدت رفيقته فى العمل ـ ومشاركته فى كتابة سيناريو الفيلم وإخراجه **مارسيلين لوريدان** لتتقدم الفيلم ـ كانت تدرك أن تصفيق الجمهور موجه لزميلها الرائد الراحل وأنه لها منه نصيب. فهى قد زاملته منذ العام ١٩٦٧ . وسافرت

معه إلى فيتنام ولاوس والصين. كانا قد اشتركا فى سلسلة افلام عن الصين انجزاها بين ١٩٧٣ ـ ١٩٧٦ سجلا فيها الحياة اليومية. عادا سويا إلى الصين التى تعلقا بها ـ بعد عشر سنوات ليغوصا فى اسرار الأرض والماء والريح والآثار الثقافية. فيلم يختلف كثيرا عن كل افلام **إيفانز** الأخرى. **إيفانز** نفسه يقول . «كنت دائما أريد أن تعكس افلامى العصر الذى نعيشه.

لقد كافح جيلى كثيرا لكنه لم يتوقف ليتأمل حياته وما وراء كفاحه ـ لقد تأكد لى خلال حياتى الطويلة ان الميتافيزيقا والأحلام جزء من الحقيقة هى جسر بين الماضى يحسم كل شىء، فهناك آفاق جديدة على المخرج أن يكتشفها وقد اكتشفت مارسيلين موضوع فيلم «قصة الريح» ـ «وكل العناصر لها دور هام فى الفيلم: الأرض ـ الماء ـ الهواء والريح خاصة.

إن الريح هذا الرمز الطبيعى الكونى الأسطورى اقتحمت مشروعنا ولا ندرى كيف. أن نصور الريح كانت فكرة رائعة فى محاولتنا أن نتحدث عن الصين بطريقة غير



لقطات من المهرجان

عادية لقد أدركت أن الريح تأتى حينما تشاء وبأى قوة تريد. إن الريح مرنة، قوية، غيورة، ورقيقة ايضا. إنها تعكس صدى الذكريات، والحياة، والأحزان ـ العبودية أو الحرية. لقد شعرت أننى عدت إلى اتجاهى الطليعى الذى بدأت به مسيرتى...

من خلال حركة الريح صور لنا **يوريس إيفانز ومارسيلين لوريدان**، وهما على حافة شاهقة تراث حضارة الصين عبر تماثيل الهة قديمة، وقائمة كأنما تنطق، والريح تنطلق إلى الحاضر بما يموج به من حياة.

اتم **إيفانز** هذا الفيلم وهو فى التسعين من عمره، فهو من مواليد ١٨٩٨ ـ وكان قد بدأ بتصوير افلام تجريبية ـ حيث أخذ كاميرا من محل والده وبدأ يصور ما يدور فى فترة الغداء حول جسر محطة سكة حديد على نهر يمر بروتردام. كان هدفه كما قال ـ دراسة فى الحركة بهدف إشباع رغبته فى تجريب قوانين الزمان والحركة من الناحية الجمالية ـ ومازال هذا الفيلم «الجسر» الذى يعود إلى العام ١٩٢٨ يعتبر مثالا لفكرة الاستمرار الدرامى فى الحركة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطات من المهرجان

لقطات من المهرجان

البطيئة والسريعة، في تصويره للقطارات في انطلاقها عبر الجسر والسفن وهي تمر تحته والجسر نفسه وهو يرتفع وينزل في حركة آلية. ولكن عندما ذهب **إيفانز** إلى موسكو بدعوة من المخرج **بودوفكين** وعرض في أحد المصانع سأله العمال: «هل كان هناك ناس بين الركاب.. وكيف يعيش الناس في البيوت حول محطة السكة الحديد؟ ـ تبين **لإيفانز** أنه كان يهتم بالجماليات بمعزل عن حياة الناس. وكمال يقول الناقد الهولندي هانز **كيلر**.. تمثل هذه التجربة إحدى روائع الإضاءة الشاعرية والإخراج والمونتاج..

ولكنها كانت خالية من أي أثر إنساني.

وقد تركت زيارة **إيفانز** لموسكو بصماتها عليه. أحدث أعماله تأخذ بعدا سياسيا كما في فيلمه «بورينياج» ـ ١٩٣٣ ـ عن إضراب عمال مناجم الفحم في جنوب بلجيكا. وقد أدت عروض الفيلم السرية في بلجيكا إلى ردود فعل نشطة ـ وفي هولندا منع عرض الفيلم رسميا ولو أنه عرض سرا في بعض مناطق إضرابات النسيج. وعندما أخرج فيلم زيدزى، عن تجفيف البحر في هولندا أدان تخلص المزارعين من فائض القمح بإغراقه في البحر في حين يتعرض الآلاف من البشر للموت في مختلف أنحاء العالم بسبب الجوع.

تعتبر أفلام **إيفانز** شاهدا على أهم نقاط التحول في عالمنا المعاصر. تحول من التجريب إلى الالتزام. تحطم عنده الفاصل بين الشكل والمضمون في فيلمه «الأرض الأسبانية» ـ ١٩٣٧ إنتاج أمريكي عن الحرب الأهلية الإسبانية التي كانت تعني لديه: الصراع ضد فاشية **فرانكو** وكذا ضد الجوع الذي هدد المواطنين نتيجة قصف الطائرات الألمانية والإيطالية، لهذا صور بطولة الجنود على الجبهة كما صور كفاح الفلاحين ـ بعيدا عن الجبهة ـ في زراعة الأرض وجمع المحاصيل حتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستمر الجنود في الحرب وحتى تستطيع مدريد أن تجد ما تأكله وتصمد. ولقد كتب وقرأ التعليق الكاتب الأمريكي **إرنست همنجواي** بنفسه الذي شارك في الحرب وكتب عنها في رواياته.

في فيلم «السين يلتقي باريس» - إنتاج فرنسي - ١٩٥٧ يصدر **إيفانز** سير نهر السين ببطء تحت أقبية وجسور باريس محاذيا للعمائر الحجرية على شاطئه التي تنعكس ظلالها والأشجار على مياهه. في موزاييك شاعري ينتقل الفيلم من مشاهد الطبيعة إلى البشر على شاطئ السين .. طلبة، أطفال يلعبون، عمال في استراحة بعد العمل، فتيات يتناولن غذاءهن، وعابرين. النهر له تأثيره على كل منهم. وقد فاز الفيلم في مهرجان كان بالسعفة الذهبية لأحسن فيلم قصير كما فاز بالجائزة الأولى بمهرجان أوبر هاوزن.

وكتب التعليق الشاعري للفيلم جاك بيفرت ووضع الموسيقى **فيليب جيران**

وأما فيلمه.. في فالبا - يزو، فقد أخرجه في شيلي عام ١٩٦٢ كجزء من محاضراته وتدريباته بمدرسة الفيلم في سنتياجو - فالباريزو ميناء شديد الحركة لمدينة تطل على ٤٢ تل تتميز بيوتها المتناثرة على سفوحها، التي تصل إليها بعربات معلقة أو سلالم لا تكاد تنتهي.. قدم فيه **إيفانز** وطلابه تناقضات الحياة في المدينة وفي شيلي عامة.. الفقر والبؤس مقابل الجمال والثروة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com